UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ANÁLISE DOS ACOMPANHAMENTOS DE DINO SETE CORDAS EM SAMBA E CHORO

Remo Tarazona Pellegrini

Campinas

2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Música

ANÁLISE DOS ACOMPANHAMENTOS DE DINO SETE CORDAS EM SAMBA E CHORO

Remo Tarazona Pellegrini

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Goldemberg.

Campinas

2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

Pellegrini, Remo Tarazona.
P364a Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro. / Remo Tarazona Pellegrini. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Ricardo Goldemberg.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Samba. 2. Choro. 3. Música. 4. Violão – Instrução e estudo. 5. Dino Sete Cordas. I. Goldemberg, Ricardo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: "Analysis of Dino Sete Cordas accompaniment in *samba* and *choro*"
Palavras-chave em inglês (Keywords): *Samba* – *Choro* – Music – *Dino Sete Cordas* Guitar – instruction and study
Área de concentração: Fundamentos teóricos
Titulação: Mestrado em Música
Banca examinadora:
Prof. Dr. Carlos Wiik da Costa
Prof..Dr. Ricardo Goldemberg
Prof. Dr. Rafael dos Santos
Profª. Drª. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Profª. Drª. Sara Pereira Lopes
Data da defesa: 18 de Agosto de 2005

Para Horondino José da Silva

AGRADECIMENTOS

A Horondino Reis da Silva, Dininho, pelas contribuições preciosas sobre seu pai.

Ao Mestre Altamiro Carrilho, pela atenção e pelas lembranças de seu convívio com Dino Sete Cordas.

Ao Prof. Dr. Ricardo Goldemberg, pelas orientações sinceras e seguras.

À Profa. Dra. Maria Lúcia Pascoal, pela atenção e pelos esclarecimentos nos rumos da análise.

Ao Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante e ao Prof. Dr. Rafael dos Santos, por suas críticas e informações valiosas.

A Sandra Pereira, minha mulher, pela compreensão, apoio e pela revisão deste trabalho.

À Dª Damaris Pereira, pelos chás, sucos de manga e pela Sandra.

Aos meus pais, José e Nancy Pellegrini, pela motivação desde muito cedo.

A Marco Ferrari, pelo bom humor e pelo apoio.

A André Hosoi, pela motivação nos caminhos do choro.

A Ney Mesquita, *in memoriam*, pelos caminhos do samba.

A Swamy Jr., pelos primeiros conselhos sobre o violão de sete cordas.

A Paulo Porto Alegre e Ulisses Rocha, pela intenção verdadeira de formar bons músicos.

A Fábio Gomes, Marcia Taborda e Alexandre Dias, pelos dados prontamente fornecidos e por suas pesquisas.

A Carmem Addario, Washington Araújo, João Gabriel de Lima e Cláudia Maximino, pela ajuda na conexão com o Rio de Janeiro e pela hospedagem.

A Yuri e Carmem, pelas traduções.

A Dalila, pela proteção e companheirismo.

Resumo

O “regional” é conjunto típico que inicia sua trajetória junto ao choro no fim do século XIX. Na época de ouro do rádio, nos anos 40, estabiliza a formação de sua base, com dois violões, cavaquinho e pandeiro, e tem seu nome definido na época de ouro do rádio, nos anos 40. Horondino José da Silva, violonista profissional desde os 18 anos, integra os regionais mais renomados desde 1936 e, por influência de grandes músicos como Tute e Pixinguinha, agrega à formação de seus grupos o violão de sete cordas, renovando a linguagem do instrumento e tornando-se a maior referência na área até os dias de hoje. Este trabalho consiste na transcrição e análise de uma amostra de sua obra, com a finalidade extrair e catalogar elementos que sirvam de subsídio ao estudo do violão de sete cordas.

Abstract

The “regional”, a typical Brazilian ensemble that started its trajectory next to the choro in the late 19th century, stabilized its formation, with two guitars, a cavaquinho and a pandeiro, and had its name defined in the golden age of the radio, in the 40’s. Horondino José da Silva, a professional guitar player since age 18, integrated the most well-known regionals since 1936 and, under the influence of great musicians such as Tute and Pixinguinha, aggregated to the formation of its groups the seven-string guitar, renewing the instrument’s language and becoming the greatest reference in the field up to these days. This paper consists of the transcription and analysis of a sample of his work, aiming to extract and catalog elements that can aid in the study of the seven-string guitar.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS

1 INTRODUÇÃO

Desde os anos 70, o samba e o choro vêm passando por um período de revalorização, intensificado no fim dos anos 90. Nascidos entre o fim do século XIX e início do século XX os gêneros atravessaram diversas fases, das quais despontaram grandes artistas que contribuíram, com seus trabalhos, na formação da identidade do brasileiro.

O violão de sete cordas está intimamente ligado a esse percurso, desde a tradição de Tute e China no início do século passado, passando por Horondino José da Silva (Dino Sete Cordas) a partir dos anos 50 e chegando aos dias de hoje pelas mãos de grandes instrumentistas que reverenciam a tradição e a renovam, mantendo viva essa herança secular. O instrumento estabelece pulsação, harmonia e apresenta contracantos na região grave, comunicando-se com o naipe de percussão, com os outros instrumentos da base harmônica e com as melodias acompanhadas pela "orquestra típica brasileira" ou "regional".

A revalorização do samba e do choro criou uma demanda por materiais didáticos voltados ao estudo do violão de sete cordas. Hoje já é possível encontrar-se algumas publicações como *O Violão de Sete Cordas: Teoria e Prática* de Luiz Otávio Braga e *O Violão de Sete Cordas* de Marco Bertaglia. No entanto, há ainda muito pouco material analítico sobre a obra de grandes instrumentistas, o que seria um importante complemento às publicações já existentes e poderia servir de base às que viessem a

ser criadas.

Este trabalho é a análise de uma amostra da obra de Dino Sete Cordas, músico que mudou os rumos do instrumento na história da música brasileira e é a base de boa parte da “árvore genealógica” do violão de sete cordas da atualidade.

Para contextualizar o objeto de estudo, é feito um histórico do samba e do choro, gêneros tradicionalmente acompanhados pelo “conjunto regional”, que tem a base de seu acompanhamento composta por violões, cavaquinho e pandeiro. O violão de sete cordas, que, de início, era apenas uma possibilidade na composição do regional, a partir de Dino Sete Cordas, tornou-se indispensável. Sua história brevemente descrita é sucedida pela biografia de Dino e por depoimentos de alguns de seus grandes performers atuais.

As oito peças escolhidas para serem transcritas são tratadas por meios digitais para atingir a afinação padrão e facilitar a audição do violão de sete cordas, excluindo-se, quando possível, parte do material sonoro central (normalmente, a voz e/ou surdo) e, quando necessário, reduzindo seus andamentos.

Em seguida, é feita uma pesquisa para se estabelecer, dentre os tipos de análise existentes, qual seria o mais indicado para aplicar a esse material. É definida a análise motívica de Schoenberg como ferramenta a ser utilizada, e de cada transcrição são extraídos e catalogados os motivos que compõem os acompanhamentos do violão de sete cordas e que são estudados em relação a seus motivos originais, à harmonia e às linhas melódicas desenvolvidas pelos outros instrumentos.

Terminadas as oito análises, são observadas as recorrências no comportamento do violão de sete cordas que definem hábitos de Dino Sete Cordas em acompanhamentos de samba e de choro, material que é, em seguida, organizado e exposto em texto descritivo.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1 O CHORO, O REGIONAL E O SAMBA

2.1.1 O Choro

Dois violões, cavaquinho, pandeiro e um instrumento solista – ao se descrever esse retrato, um brasileiro já sabe que dele virão melodias conhecidas de muito tempo em um clima muito agradável. Quando se fala de uma roda de choro, pouco se pergunta sobre repertório, ou quais instrumentos estarão presentes, o importante é estar imerso nesse “clima agradável”, nesse jeito de se fazer música. Exatamente assim surgiu o choro no Brasil em fins do século XIX: um jeito de se tocar música.

Com a abertura dos portos às nações amigas, decorrente da vinda de D. João e sua corte em 1808, foi possível um acesso mais intenso à cultura européia: suas orquestras, partituras importadas, companhias de teatro e a dança de salão[1]. Até então, o acesso a esse tipo de material era muito difícil e mesmo a demanda não se mostrava intensa. A família real, vindo para o Brasil, trouxe consigo também necessidades estruturais que transformaram rapidamente o Rio de Janeiro. Isso, aliado às leis anti-escravagistas, fez com que se fosse consolidando uma classe média[2] não existente até então. Barbeiros e outros profissionais liberais, funcionários do correio e da estrada de ferro e músicos das bandas militares formavam um público que consumia e produzia música na metade do século XIX.

Esses músicos tocavam, em reuniões caseiras, melodias que vinham fazendo sucesso na Europa e outras já conhecidas do repertório clássico, mas tocavam à sua maneira, interpretavam, brincavam com a rítmica. Essa classe média era, em boa parte, mestiça, e os pesquisadores brasileiros são unânimes em atribuir essa mudança rítmica à mestiçagem com os africanos que haviam chegado ao Brasil como escravos.

---

[1] LIMA, Luís Filipe de. **Comunicação Intercultural: O Choro, Expressão Musical Carioca**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2001**.** Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/debates/997806328 > Acesso em: 27/01/2004.

[2] CAZES, Henrique. **Choro, do Quintal ao Municipal**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999, p. 17

> Vimos que a música européia é fundada no ritmo linear (a partir da concepção de um tempo cumulativo), enquanto a africana tem por base o ritmo circular (na medida em que é pautada pela concepção cíclica do tempo; o ritmo aí é provido pela coletividade e assume padrões orientados pela síncope). Este confronto possibilita a compreensão da sincopação da música européia nas terras do novo Mundo. (LIMA, 2001)[3]

A hipótese principal da tese de Luís Filipe de Lima, *Comunicação Intercultural: O Choro, Expressão Musical Carioca*[4], chega a relacionar a vida longa do choro, entendido como maneira de tocar, ao seu caráter mestiço.

José Ramos Tinhorão[5] diz que o Maxixe surgiu como uma necessidade dos músicos que tocavam na Cidade Nova, região popular da cidade do Rio de Janeiro, de aproximar o que tocavam à dança requebrada que eles acompanhavam. Se a polca havia chegado de Portugal em 1845 e virado uma febre, atingindo todas as camadas da sociedade, o choro surgiu como uma maneira de interpretá-la, aproximando-a também dessa rítmica requebrada e tendo a flauta, o violão e o cavaquinho no lugar da orquestra.

Tinhorão considera também o termo "tango" uma forma de se acobertar o que eram, na verdade, maxixes, músicas tidas como próprias às camadas populares do Rio de Janeiro. O primeiro "tango brasileiro" de que se tem conhecimento foi "Olhos Matadores" de Henrique Alves de Mesquita, professor de Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior que, por sua vez, era exímio flautista, professor de flauta do Imperial Liceu de Artes e Ofícios e músico profissional em diversas orquestras do Rio[6].

Callado Júnior, freqüentemente requisitado para tocar com pequenos grupos em festas, saraus e bailes familiares, formou o conjunto Choro Carioca, considerado o primeiro grupo de choro de que se tem registro. Suas composições também foram grandes contribuições à música brasileira. São quase 70 músicas e, entre as quais,

---

[3] LIMA, Luís Filipe de. **Comunicação Intercultural: O Choro, Expressão Musical Carioca**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2001**.** Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/debates/997806328 > Acesso em: 27/01/2004.
[4] Ibid.
[5] TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**: da modinha à lambada. 6ª edição revisada e aumentada. São Paulo: Art Editora, 1991, p. 63.

uma se destaca por ser das melodias mais conhecidas até hoje em todas as rodas de choro: *Flor Amorosa*.

Nessa época, pequenos grupos como o Choro Carioca ficaram muito populares em festas familiares, transformando-se em uma marca da cultura do choro. Normalmente, nesses grupos, o único que sabia ler partituras era o flautista[7], que guardava consigo certa responsabilidade pela formação de seus companheiros e os incentivava, desafiando e brincando[8], com melodias sorrateiras que tentavam “derrubar” o acompanhamento. Pode-se testemunhar esse clima de brincadeira ainda hoje em qualquer roda de choro em que, mesmo se tocando melodias conhecidas, vê-se o solista alterando as melodias de tal maneira, que um acompanhamento pouco treinado, muitas vezes, acaba por se perder.

Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth foram dois compositores contemporâneos do início da história do choro, responsáveis pela sua fixação (agora, enquanto gênero) através de composições que se tornaram famosas na época e permearam a história da música até a atualidade. Chiquinha, mulher revolucionária e mais próxima aos chorões, compôs, entre outras, *Atraente* e *Corta Jaca*. *Ó Abre Alas,* também de sua autoria, não pode ser caracterizada como choro mas tem sua importância por marcar o início da música carnavalesca. Já Ernesto Nazareth, pianista virtuose, compôs peças de difícil execução para os chorões da época. A música de Nazareth foi bem interpretada somente décadas depois, por músicos como Garoto, Jacob do Bandolim e Radamés Gnatalli que, também sendo pianista erudito, se adaptou bem à dinâmica de sua obra. De suas composições, podemos destacar *Escovado*, *Apanhei-te Cavaquinho*, *Você Bem Sabe*, *Brejeiro* e a famosa *Odeon.*

Por volta de 1870, havia no Brasil aproximadamente 3000 bandas nos pequenos grupamentos militares. Muitos de seus maestros eram também chorões e, como eram responsáveis pela formação musical de seus instrumentistas, foram de grande

---

[6] TABORDA, Marcia. **Dino Sete Cordas e o Acompanhamento de Violão na Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995, p. 33

[7] Essa característica se manteve ainda por algumas décadas. Dino Sete Cordas diz em entrevista a Thiago Pitiá: “Naquele tempo não existia música [escrita] para conjunto regional. Então, a gente fazia o que queria, se bem, que dentro das regras...”. Entrevista de Dino Sete Cordas a Thiago Pitiá realizada no dia 19/10/2001.

[8] DINIZ, André. **Almanaque do Choro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 15

importância para a disseminação do gênero por todo o país. Desses maestros, destaca-se Anacleto de Medeiros que dominava muito bem todos os instrumentos de sopro, compôs diversos choros e dirigiu, a partir de 1896, a Banda do Corpo de Bombeiros que passou a se destacar das demais por sua “afinação, leveza, e arranjos mais bem-acabados” (CAZES, 1999, p. 30).

As primeiras gravações, no início do século XX, eram feitas em cera. Um gramofone ao contrário, em que o som era captado pelo cone e essa vibração, transmitida mecanicamente a uma ponta de metal no outro extremo, marcava sulcos em uma superfície de cera em rotação. Era necessário que a intensidade do som a ser gravado em tal sistema, ainda muito precário, fosse bastante alta - variações sonoras sutis não seriam suficientes para mover a ponta do metal na cera. Dessa forma, pode-se deduzir a importância que tiveram, pelo volume de seus instrumentos, as bandas, pois foram responsáveis por grande parte dos registros musicais da época.

Em 1902, foram gravados pela Banda do Corpo de Bombeiros na Casa Edisom, os choros que iniciaram a fase da gravação mecânica.

> A fase mecânica foi o período em que, proporcionalmente, mais se gravou música instrumental no Brasil. ... entre 1902 e 1920, a proporção era de 61,5% de música instrumental para 38,5% de música cantada ... no ano de 1940, essa proporção se invertera de forma totalmente desfavorável ao instrumental: de 13,8% para 86,2%. (CAZES, 1999, p. 45).

Em 1911, aos 13 anos, começou a tocar profissionalmente em uma casa de chope na Lapa o músico que mais contribuiu para a história do choro, Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha. Em suas primeiras gravações já se podia notar várias novidades em relação ao que se conhecia na época: um sopro mais rítmico, sem vibratos com um som gerado com muito ar, em golpes mais enérgicos[9].

Outra característica sua que mudou a história do choro foi o contraponto, aprendido de seu professor, Irineu Batina, que o fazia no oficleide (instrumento de chaves com corpo cônico, similar ao saxofone e com bocal similar ao de um trombone).

Pixinguinha improvisava com facilidade ao vivo e mesmo em gravações, algo pouco comum em sua época: transformava frases, inseria ornamentos e mesmo segmentos melódicos criados *in loco* às suas interpretações, dando outra vida às melodias. Essa "brincadeira" durante suas interpretações - hoje em dia, muito comum às rodas - é apenas uma parte da herança deixada à posteridade. Alfredo da Rocha Vianna Filho deixou um repertório de composições de forte personalidade. "Costurava" motivos simples ou complexos, originais ou comuns a outros choros da época, e os inseria em seqüências harmônicas muito bem estruturadas, atingindo composições em que não se encontram arestas. Conseguia, por exemplo, por meio de somente dois motivos muito simples, elaborar a primeira seção de *Carinhoso*, choro canção dos mais gravados e presente na memória de tantos com sua marca inconfundível.

Radamés Gnatalli resume sua admiração ao Pixinguinha em uma só frase: "Existem milhões de choros mas os bons mesmo são os do Pixinguinha. Bom por estar mais elaborado? Não, é porque ele é um sujeito genial..." (DINIZ, 2003, p. 27).

Pixinguinha formou, em 1919, o primeiro grupo instrumental de música popular brasileira a se apresentar no exterior, "Os Oito Batutas"[10]. Há controvérsias sobre a relevância da presença dos "Oito Batutas" em Paris[11] mas a quantidade de referências ao fato encontradas ainda hoje denota, ao menos, a importância que o acontecimento teve – e tem – para os brasileiros. Aquela música de tom brejeiro e de origem mestiça havia sido requisitada em Paris, cidade símbolo do *glamour*.

Depois de Ernesto Nazareth, Villa-Lobos e Radamés Gnatalli seriam os próximos músicos de largo reconhecimento e de formação erudita que admiraram o choro e também contribuiriam para a sua história com suas composições e arranjos. Villa Lobos (1887-1959) foi realmente um boêmio que estava sempre presente nas rodas de choro tocando seu violão e se divertia até mesmo no carnaval de rua. Além de se perceber facilmente a influência do choro em sua obra – como em suas Bachianas, e todas as peças para violão – Villa Lobos compôs o ciclo dos 14 choros. Radamés Gnatalli, além

---

[9] Ibid, p. 54
[10] CARRASQUEIRA, Maria José. *O Melhor de Pixinguinha*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2ª edição, 1998, p. 4
[11] CAZES, 1999, p. 64

de todo apoio aos músicos do choro, compôs, em 1956, a Suíte Retratos - homenagem a Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga - e uma suíte para bandolim, conjunto regional e orquestra de cordas. Nessa carta de Jacob do Bandolim, pode-se perceber a relação carinhosa entre Radamés e os músicos de choro:

> "Meu caro Radamés:
>
> Antes de Retratos, eu vivia reclamando: "É preciso ensaiar..." E a coisa ficava por aí, ensaios e mais ensaios.
> Hoje, minha cantilena é outra. "Mais do que ensaiar, é necessário estudar". E estou estudando. Meus rapazes também (o pandeirista já não fala mais em paradas). "Seu Jacob, o Sr. Aí, quer uma fermata? Avise-me, também, se quer adágio, moderato ou vivace..." Veja, Radamés, o que você arrumou. É o fim do mundo.
> Retratos: valeu estudar e ficar fechado dentro de casa, durante todo o Carnaval de 1964, devorando e autopsiando os mínimos detalhes da obra, procurando descobrir a inspiração do autor no emaranhado de notas, linhas e espaços e, assim, não desmerecer a confiança que em mim depositou, em honraria pródiga demais para um tocador de chorinhos.
> Mas o prêmio de todo esse esforço foi maior do que todos os aplausos recebidos em 30 anos: foi o seu sorriso de satisfação. Este é que eu queria, que me faltava e que, secretamente, eu ambicionava há muitos anos. Não depois de um chorinho qualquer, mas sim em função de algo mais sério. Um sorriso bem demorado, em silêncio, olhos brilhando, tudo significando aprovação e sensação de desafogo por não haver se enganado. Valeu. Ora, se valeu.
> E se hoje existia um Jacob feito exclusivamente à custa de seu próprio esforço, d'agora em diante há outro, feito por você, pelo seu estímulo, pela sua confiança e pelo talento que você nos oferece e que poucos aproveitam.
> Meu bom Radamés: sinto-me com 15 anos de idade, comprando um bandolim de cuia e um método simplório na loja do Marani & Lo Turco, lá no Maranguape. Vou estudar bandolim.
> Que Deus, no futuro, me proteja e Radamés não me desampare.
> Obrigado, Mestre.
> NB – Perdoe-me. Sei que você fica inibido com elogios de corpo presente. Daí esta carta. Sua modéstia julgará que é absurda, sem motivo e, até mesmo, ridícula. Mas eu tinha que escrevê-la agora, para não estalar de um enfarte, tá?[12]

---

[12] Carta de Jacob do Bandolim a Radamés Gnatalli in TÁVOLA, Senador Artur da. Discurso proferido em 12 de agosto de 1999 pelos 30 anos da morte de Jacob do Bandolim em 12 de agosto de 1999. Disponível em http://www.senado.gov.br/web/senador/tavola/Discursos/disc99/Ds120899_1.htm Acesso em: 26/02/2004.

A história do choro continuou proporcionando diversos gênios como Luperce Miranda, grande bandolinista que chegou (do Recife) ao Rio aos 24 anos impressionando a todos, tanto no solo, quanto no acompanhamento ao cavaquinho; Dino Sete Cordas; Meira (Jayme Florence), que além de ser excelente violonista, formou outros músicos que se tornaram conhecidos, como Baden Powell, Rafael Rabello[13] e Maurício Carrilho; Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), compositor e violonista paulistano que se fixou no Rio nos anos 40, na fase áurea do rádio; Jacob do Bandolim, meticuloso e perfeccionista, que, além de grande instrumentista compôs (como Pixinguinha) diversos choros de rara personalidade como *Noites Cariocas*, *Doce de Coco* e *O Vôo da Mosca*.

Jacob chamou, em 1966, os melhores chorões do momento para formar o conjunto "Época de Ouro", que se destaca dos outros pelo seu caráter camerístico, em arranjos tomados com um cuidado pouco comum aos choros da época (e mesmo aos de hoje em dia). Dino Sete Cordas chega a dizer em entrevista, já em seus 83 anos de idade, que os arranjos eram todos escritos[14]. A primeira formação do conjunto foi: o próprio Jacob, Dino Sete Cordas, Carlinhos e César Faria no violão de seis cordas, Jonas no Cavaquinho e Gilberto no pandeiro. Mesmo depois de perder seu fundador, o conjunto se manteve e se mantém ativo até os dias de hoje.

Também merece destaque Waldir Azevedo que, apesar de ser muito mal quisto por Jacob do Bandolim (que chega a se referir às gravações de Waldir como "som de latrina[15]"), compôs em 1949 o choro de maior sucesso de todos os tempos, o *Brasileirinho*. Além desse, vieram outros grandes temas como *Pedacinhos do Céu* e *Delicado* que raramente deixam de ser interpretados em rodas de choro.

É possível citar-se ainda muitos grandes músicos como Luís Americano, Copinha, K-Ximbinho, Esmeraldino Sales, Chiquinho do Acordeom, Abel Ferreira, Carlos Poyares, Zé da Velha, Jorginho do Pandeiro, Ademilde Fonseca (das poucas cantoras com coragem e técnica suficiente para cantar as melodias de choro), Altamiro

[13] **Meira**. Rio de Janeiro: CliqueMusic Editora. Disponível em: http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/meira.asp. Acesso em: 30/02/2004.
[14] Entrevista de Dino Sete Cordas a Thiago Pitiá realizada no dia 19/10/2001.
[15] CAZES, 1999, p. 102

Carrilho e muitos outros que surgiram nos últimos 30 anos, como Rafael Rabello, Armandinho, Paulo Moura, Joel Nascimento, Maurício Carrilho, Luís Otávio Braga, Henrique Cazes, Carlos Carrasqueira, Proveta, Miltinho e Hamilton de Holanda etc.

Além desses chorões, temos muitos artistas que fizeram alguns choros mas sem se denominarem exatamente "chorões", tais como, Cristovão Bastos, Paulinho da Viola, Guinga, Hermeto Paschoal, Marco Pereira[16], entre outros.

Em entrevista à Revista Teoria e Debate, Maurício Carrilho trata o choro de uma forma bastante ampla:

> Hoje, todo disco do Hermeto Paschoal tem choro, mas ninguém fala que ele é um músico de choro. Uma análise estética da obra do Tom vai revelar que metade dela é composta de choros. Mas se alguém lhe pedir para citar dez choros do Tom Jobim, você vai titubear. Por que as pessoas só tratam como choro as músicas do Pixinguinha para trás? Por que ninguém fala que Edu Lobo, Caetano, Chico são compositores de choro? O choro é uma linguagem que sempre foi usada pelas pessoas, só que ninguém chama de choro. Com o jazz, qualquer coisa que guarde mínima semelhança é chamado de jazz.[17]

Pensando dessa forma, a essa lista de músicos de choro poder-se-ia acrescentar ainda muitos nomes como os próprios já apresentados por Maurício Carrilho, além de Heraldo do Monte, César Camargo Mariano, Hélio Delmiro, Egberto Gismonti e muitos outros.

É comum percebermos em algumas rodas, certo ressentimento com a Bossa Nova - um discurso que a responsabiliza pelo período de retração do movimento do choro no fim dos anos 50 e que só foi retomado nos anos 70[18] (e no início do século XXI, ainda com mais força). José Ramos Tinhorão chega a dizer que "a era sentimental do chorões (TINHORÃO, 1991, p. 109)" chegava ao seu fim antes disso, com o surgimento do samba e do jazz. Como, pela visão de Maurício Carrilho, certas correntes da música popular poderiam ser interpretadas como derivações desse gênero, talvez a

---

[16] DINIZ, 2003, p. 62
[17] CARRILHO, Maurício. **Choro –** Continuidade e Renovação. **Revista Teoria e Debate**, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998. Disponível em <http://www.fpa.org.br/td/td37/td37_cultura.htm>. Acesso em 05/12/2004.
[18] SOUZA, Tárik de. **Samba.** A música brasileira em sua essência. Rio de Janeiro: CliqueMusic Editora. Disponível em: <http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=26>. Acesso em 10/10/2004.

“era sentimental” tenha passado realmente mas o choro ainda permeia a criação da atualidade.

Ultimamente, o choro vem conquistando mais espaço em casas de espetáculos, casas noturnas e na mídia. Iniciativas individuais de divulgação e preservação fazem com que cada vez mais jovens se interessem por conhecê-lo. Os músicos da nova geração se demonstram dedicados, estudiosos e talentosos; freqüentemente surgem novas rodas e contrata-se mais músicos de choro, a ponto de muitos diletantes largarem seu antigo ofício para se dedicarem exclusivamente à música. Esse novo contexto poderia trazer uma visão otimista deste novo período do Choro mas há ainda uma distância muito grande entre esse movimento e a sua presença na mídia.

O choro resistiu a períodos de modismos bastante desfavoráveis ao seu desenvolvimento mas não se sabe exatamente, se não houver políticas culturais de valorização de expressões criadas no Brasil, o que pode acontecer com o seu futuro. Há muitos exemplos de manifestações culturais que desapareceram ao se confrontarem com expressões massificadas e, hoje, encontram-se algumas vozes a tentar comover os órgãos competentes a não permanecerem estáticos frente à crescente ignorância do brasileiro sobre seu patrimônio. Hermínio Bello de Carvalho é uma dessas vozes a expor diretamente essa preocupação: “Ao defender a tese de que a cultura deveria ser tratada como matéria de segurança nacional, penso traduzir a necessidade cada vez mais premente de abrasileirar o brasileiro, como advertiu Mário de Andrade...”[19].

---

[19] CARVALHO, Hermínio Bello de. Informação: Qualidade e Responsabilidade. Depoimento ao site **Agenda do Samba & Choro**, Rio de Janeiro, 30/10/2001. Disponível em <http://www.samba-choro.com.br/debates/1004435668> Acesso em 09/04/2004.

2.1.2 O Regional

A colonização portuguesa foi fundamental para a definição dos instrumentos que seriam a base da música brasileira no início do século XX. Com os portugueses vieram a guitarra (violão), o cavaquinho, a viola, a flauta, o oficleide, o piano e o grupo das cordas[20]. Acredita-se que o cavaquinho tenha surgido na Espanha, derivado de um “guitarro andaluz”[21], como instrumento de ritmo e harmonia. O violão e a viola, da mesma família, teriam vindo de longa jornada desde a cítara. Aliados à flauta, esses instrumentos já eram, no fim do século XVII, a base da formação costumeira entre os músicos populares, assim como seriam também até a primeira metade do século XX.

Os grupos formados por violão, cavaquinho e flauta eram conhecidos no fim do século XIX como “pau-e-corda”, nome que se explica pelo fato de as flautas utilizadas na época serem de ébano (e, por esse mesmo motivo, fazerem parte do naipe das madeiras nas orquestras). Segundo um depoimento de Jacob do Bandolim (1919-1969), foi o flautista Joaquim Antônio da Silva Callado (compositor do primeiro choro de que se tem registro, o *Flor Amorosa*), quem primeiro se valeu desse trio para apresentar "choros"[22].

Joaquim Callado era professor de flauta do Imperial Liceu de Artes e Ofícios e, mesmo inserido no ambiente da música erudita, experimentou tocar suas melodias acompanhado por um cavaquinho e dois violões. Callado era o único no grupo que sabia ler música e os outros dois acompanhavam “de ouvido”, ou seja, improvisavam uma base que sustentasse suas melodias. O virtuosismo de um grande solista como Callado adquiria nova vida enquanto acompanhado de uma base que seria diferente a cada interpretação. Isso possibilitava que houvesse uma “conversa” mais informal entre os instrumentos do que em situações em que tudo já era previamente definido em partituras.

---

[20] TABORDA, 1995, p. 26
[21] Ibid., p. 31
[22] d’AVILA, Raul Costa. **O Choro e Pixinguinha**. Rio Grande do Sul, 2004. Disponível em <http://www.geocities.com/Vienna/7787/pixinguinha.html> Acesso em 05/03/2004.

Tal grupo ficou conhecido como “Choro do Callado”, no qual vê-se o termo “choro” com significado diferente do que conhecemos hoje - “choro” era, além de uma forma de tocar, o próprio grupo que tocava. Com o tempo, “choro” foi deixando de significar estilo ou grupo e se tornou gênero musical. Essa formação acabou ficando muito comum na época e, no fim do século XIX, as famílias de classe média já tinham quase a obrigação de ter, para animar suas festas, um grupo que tocasse melodias de maneira chorosa.

Apesar de seus instrumentos não integrarem a formação habitual do choro na época, os dois compositores mais importantes que se seguiram a Joaquim A. da Silva Callado foram Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, ambos pianistas. Nazareth contribuiu muito para erguer a visão popular do choro, compondo, para esse estilo, peças muito bem acabadas e muito difíceis de se executar. Chiquinha Gonzaga, mais próxima dos chorões, compôs peças mais simples que podiam, facilmente, ser compradas e estudadas pelas moças de classe média para apresentar em seus saraus.

> Mas o piano não podia acompanhar as andanças dos chorões pela cidade, e a base do choro fica sendo o chamado "terno": flauta, violão e cavaquinho. O conjunto se expande com a presença de instrumentos de ritmo e, com modalidades variadas, o choro se desenvolve no século XX quando a ele chegam o bandolim em alguns conjuntos, a clarineta e até o acordeon.[23]

Já os chorões dos “pau-e-corda” iam de festa em festa, de acordo com as acomodações (diga-se, comida e bebida[24]), em uma mobilidade impossível de ser acompanhada pelos chorões pianistas.

O fator econômico também foi muito importante para definir a base do acompanhamento da música popular no início do século XX.

> Nas décadas de 20 e 30, os instrumentos de sopro eram importados e caros, não havendo no Brasil, tecnologia em metalurgia para fabricá-los. Por isso, a junção de instrumentos como violões, cavaquinhos e bandolins de fabricação nacional, com alguma percussão portátil, às

---

[23] TÁVOLA, Senador Artur da. Discurso proferido em 12 de agosto de 1999 pelos 30 anos da morte de Jacob do Bandolim em 12 de agosto de 1999. Disponível em <http://www.senado.gov.br/web/senador/tavola/Discursos/disc99/Ds120899_1.htm> Acesso em 26/02/2004.

[24] DINIZ, 2003, p. 14.

> vezes a flauta (esta, com tradição desde o início do choro como gênero) e, anos depois, o acordeon, compuseram o conjunto harmônico apto a solos e acompanhamentos. (TÁVOLA, 1999).

Não se pode dizer, no entanto, que do fim do século XIX ao início do século XX só se fazia choro com violões, cavaquinho e solista. As bandas de corporações, como a Banda do Corpo de Bombeiros, liderada por Anacleto de Medeiros, tiveram importância fundamental para a divulgação do choro por todo o país. Além disso, as bandas formaram muitos músicos que, em outras formações, atuavam como solistas (na flauta ou no clarinete) ou no contraponto (bombardino, trombone ou oficleide).

O cavaquinho e os sopros produzem som de muita intensidade e grande alcance. Já o violão (mesmo sendo utilizadas cordas de aço) emite som de intensidade relativamente pequena em freqüências situadas entre o registro médio-grave e o grave. Dessa forma, acredita-se que a escolha de dois (ou três) violões, flauta e cavaquinho tenha se fixado pelo equilíbrio sonoro, uma vez que os instrumentos não eram amplificados individualmente e não era possível regular o volume de cada um separadamente. Por esse motivo, Batista Siqueira chega a batizar essa formação de "quarteto ideal"[25].

As festas na casa da Tia Ciata são conhecidas hoje em dia por terem sido palco do nascimento do samba. Nessas festas, uma importante presença que também se aproximou do choro foi João da Bahiana (João Machado Guedes). Amigo de Pixinguinha, João participou das primeiras gravações orquestrais de choros em que a percussão aparecia em destaque tocando pandeiro e "prato e faca". [26] Nessas gravações, a percussão ainda contava com a caixa clara, a caixeta, o reco-reco e o omelê[27].

Também por questão de equilíbrio e praticidade, o pandeiro foi, dentre esses instrumentos, o que mais se adaptou ao "quarteto ideal". Em sua batida básica, o percussionista marca os tempos com o polegar, ressaltando o som grave do couro e,

---

[25] CAZES, 1999, p. 47
[26] CAZES, 1999, p. 80

com as pontas dos dedos e a base da mão, marca as subdivisões desse tempo batendo próximo ao aro, ressaltando os sons agudos das platinelas. Dessa forma, tem-se, em um só instrumento, o grave e o agudo, a marcação do tempo e suas subdivisões. Perfeito para a “orquestra de bolso” que vinha se desenvolvendo nas últimas décadas e que se mantém até os nossos dias como a base do choro.

Em meados dos anos 20, começaram a se apresentar no Rio de Janeiro grupos vindos do nordeste que tocavam cocos e emboladas (música regional):

> Grupos como os "Turunas da Mauricéia" fizeram muito sucesso nos primeiros tempos do rádio, influenciando gente como Noel Rosa, Braguinha e Almirante, que com amigos de Vila Isabel, criaram o "Bando de Tangarás". A base ainda era o antigo trio solista-violão-cavaquinho, com a presença de uma “seção rítmica” mais destacada. Assim, o cantor ou instrumentista passava a ser acompanhado basicamente por dois violões (normalmente de seis cordas, os de sete ainda não eram comuns), cavaquinho e pandeiro. Às vezes somavam-se instrumentos solistas com a função de contracanto e uma percussão leve, como um ganzá, tamborim ou caixeta (Pixinguinha, por exemplo, sempre foi contra o surdo no regional, por "engolir os baixos do violão"). [28]

Já na década de 30, o rádio, em um caminho para popularizar sua audiência, começou a oferecer, além dos já existentes programas de música erudita e de conferências literárias, programas de música popular portuguesa, italiana, francesa, latino-americana e brasileira[29]. Assim, em cada emissora havia vários conjuntos para acompanhar cada um dos vários estilos musicais: quartetos de cordas, sinfônicas, orquestras portenhas etc. A música brasileira era designada “música regional” nesse meio, para destacar-se dos outros gêneros, e o conjunto que a acompanhava era chamado “conjunto regional” ou, para abreviar, “regional”. Acredita-se também que o termo “regional” tenha se adaptado muito bem por esses grupos se utilizarem dos mesmos instrumentos que utilizavam os grupos do nordeste que faziam “música regional”.

---

[27] tambor mais grave criado por Tio Faustino, percussionista amigo de Pixinguinha também presente nas primeiras gravações orquestrais de choros.

[28] LIMA, Luís Filipe de. Artigo para o site **Agenda do Samba & Choro**, Rio de Janeiro, 24/06/1999. Disponível em <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.9906/1107.html> Acesso em 10/08/2002.

[29] TABORDA, 1995, p. 37

Os músicos dos “regionais” (ou orquestra típica brasileira) são os que vinham tocando “de ouvido” em saraus e festas e, por essa característica, tinham a maleabilidade perfeita para se adaptar ao ambiente dinâmico do rádio.

> O rádio, a partir da década de 30, necessitando de acompanhamento barato para cantores que se apresentavam ao vivo, preferiu o conjunto regional às orquestras, salvo em produções especiais para programas noturnos e consagrados, mesmo assim, apenas nas emissoras principais. A base do acompanhamento era o conjunto regional, composto por violões, pandeiro, um cavaquinho ou bandolim (TÁVOLA, 1999).

Dessa forma, os regionais passaram a acompanhar não só música brasileira mas também tangos argentinos, boleros e foxes, tudo em arranjos inventados de improviso, inclusive com introduções, solos e finalizações. Quando alguma programação falhava, o regional era acionado e, imediatamente, criavam algo, remediando o problema.

Pode-se imaginar o impacto que essa relação entre o rádio e o regional provocou na vida profissional dos músicos da época. Formaram-se muitos regionais a partir de então, como o “Gente do Morro”, que mais tarde se tornaria “Regional de Benedito Lacerda”, o “Regional do Canhoto” (continuação do anterior), “Conjunto Regional da Rádio Clube”, “Regional de Rogério Guimarães”, “Regional de Dante Santoro”, “Regional de Claudionor Cruz” e muitos outros.

O “Regional de Benedito Lacerda” tinha a percussão como uma característica de destaque. Em seguida, o destaque se inverteu, dirigindo-se prioritariamente às cordas e à flauta. Nesse momento, seu nome também foi mudado para “Conjunto Regional de Benedito Lacerda” e sua formação era: Benedito Lacerda na flauta, Canhoto no cavaquinho, Russo no pandeiro, Gorgulho (que mais tarde seria substituído por Carlos Lentine) e Ney Orestes nos violões (os dois de seis cordas).

A disciplina no Regional de Lacerda é sempre algo muito comentado. Jacob do Bandolim, que não gostava do termo “regional” por lhe remeter a grupos desleixados, costumava elogiá-lo pela forma severa com que comandava seu grupo, impondo, inclusive, multas dentro do conjunto. Em depoimento, Dino Sete Cordas explica que Carlos Lentine abandonou o mesmo regional depois de ter levado um tapa - que lhe

deixara um hematoma - de Benedito Lacerda. Dininho[30] diz que seu pai, inclusive, deixara de chamar o irmão, Jorginho do Pandeiro, para tocar a convite de Benedito, por prever que não suportaria se visse Lacerda maltratando seu irmão mais novo em algum ensaio[31].

A dupla de violonistas do Regional de Benedito Lacerda foi substituída, com o tempo, por Dino Sete Cordas e Meira e, com o afastamento de Lacerda em 1950, por escolha de todos os integrantes, o grupo passa a se chamar “Regional do Canhoto”. Meira, Dino e Canhoto foram bastante requisitados e tocaram juntos até a década de 80 - um dos registros mais célebres da música popular brasileira é a gravação de dois discos de Cartola (1974 e 1976), arranjados por Dino. Em um deles (os dois têm o mesmo nome: Cartola), inclusive, ouve-se Cartola chamando pelos três (além de Gilberto) antes do início da canção *Amor Proibido* de sua autoria.

“Enquanto os regionais de Lacerda e Canhoto eram sobretudo convocados para acompanhamento de cantores, o Época de Ouro [...] tinha um repertório quase exclusivo de músicas de choro” (Taborda, 1995, p. 40). Apesar de não gostar do termo “regional” (como já foi mencionado), Jacob do Bandolim criou o “Época de Ouro” exatamente com essa característica (a formação de regional) para acompanhá-lo mas não era um “grupo tapa-buraco de rádio”, como ele também dizia.

O conjunto destacava-se (e ainda se destaca) pelo cuidado com os arranjos (e até mesmo, por haver arranjos previamente bem definidos) e pelo naipe de músicos que o formava: Jacob, Dino Sete Cordas, César Faria e Carlinhos Leite (violões), Jonas (cavaquinho), Gilberto (pandeiro) e Jorginho (percussão).

Hoje em dia, ainda em atividade, o conjunto vive um período em que o choro volta a ser apreciado com o *status* que lhe é devido e, agora, com um histórico invejável, além de um futuro ainda promissor.

> [...] o Época de Ouro segue trabalhando a todo vapor, enquanto ainda festeja o sucesso do CD Café Brasil 2, lançado pela Warner no fim do

[30] Horondino Reis da Silva, filho de Dino Sete Cordas.
[31] Entrevista de Dino Sete Cordas e seu filho, Dininho em 14/04/2004.

> ano passado [...]. Também por conta desse CD, o grupo se prepara para ir pela segunda vez ao Japão, em agosto [...][32].

2.1.3 O Samba

> Samba – originalmente, a palavra designava de maneira genérica a coreografia de algumas danças de roda trazidas de Angola e do Congo para a América. O samba tornou-se gradualmente urbano no final do século XIX, e já tinha como marca registrada o compasso binário e os ritmos altamente sincopados. Há variantes regionais do samba por todo o Brasil. No Rio de Janeiro, entretanto, padronizou-se por volta da década de 1920 a forma musical cujo primeiro exemplo histórico é o samba "Pelo Telefone" (1917), de Ernesto dos Santos (Donga). (ZAHAR, 1985, p. 333)

É muito difícil precisar-se a origem do samba. Várias fontes dizem que o termo vem do "semba", em quimbundo (língua dos bantos), que designava uma dança africana (ou somente a palavra "umbigo", de onde viriam as "umbigadas" durante as danças) trazida ao Brasil pelo tráfico de escravos. Quanto a isso, quase todos os autores estão de acordo. No entanto, Bernardo Alves[33] se opõe a todos, afirmando que "samba" está presente em uma gramática da língua Cariri de 1699 e que essa seria uma dança indígena brasileira que teve, posteriormente, contato com africanos, mas no Nordeste do Brasil. Mais tarde, com migrações internas, o samba teria chegado ao Rio de Janeiro.

Mário de Andrade (1989, p.454) ainda cita como possibilidade para a origem do termo "samba", a *zamba*, dança encontrada na Espanha do século XVI. Além disso, diz que "zambo" (ou "zamba") significa o mestiço de índio e negro.

Ainda assim, tem-se como ponto de confluência que o samba já existia enquanto dança e festa no Rio de Janeiro no fim do século XIX e, não sendo o objetivo dessa

[32] MALTA, Pedro Paulo. **Chorões com fôlego renovado**, Reportagem publicada em 01/01/2003 às 12h00 Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora. Disponível em: <http://www.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr/rptg/ReportagemDetalhe.jsp?Reportagem.codigo=181>. Acesso em: 26 fev. 2004.

[33] ALVES, Bernardo. **Pré-História do Samba.** Petrolina: Fundação Cultural de Petrolina, 2002, pp. 33 e 37.

dissertação uma busca histórica tão profunda das origens do samba, será esse período o escolhido como ponto de partida.

> As casas das Mães de Santo (as Tias), organizadas principalmente em torno do candomblé por baianas que migraram para o Rio de Janeiro, eram referências para os grupos negros que habitavam, principalmente, a periferia da cidade, em bairros como Cidade Nova, Gamboa, Santo Cristo, Saúde e poucos mais. (FENERICK, 2002, p. 91).

Era no quintal das casas das "Tias", então, que aconteciam essas festas e também, onde aconteciam os rituais de candomblé. Apesar de haver uma forte proximidade entre os dois, o samba não era de cunho religioso: "[...] embora o cântico fosse semelhante, na macumba havia manifestação dos orixás. Já o samba, não; o samba era só cantar e tocar [...]"[34].

O depoimento de Donga ao MIS ainda completa essa idéia: "[...] dá licença, vou explicar um bocadinho. Vocês sabem o que é um candomblé? Não sabem. É uma festa. Sabem o que se dança no candomblé? É o afoxé. Pois o samba era realizado como festa."[35]

Nessas festas, acontecia a batucada, a capoeira e improvisos em jongo e partido alto. No partido alto, criavam-se refrões que eram cantados por todos, acompanhados de palmas e outras percussões, e, entre os refrões, improvisava-se versos. Foi nesse ambiente que surgiu o que foi considerado o primeiro samba: *Pelo Telefone*[36], canção que Donga registrou (sob nº 3.295 em 27/11/1916) para ser tocado no carnaval de 1917. Apesar de a canção ser registrada como "samba carnavalesco", sua rítmica é muito distinta do que se fixou, nos anos 30, como samba e se aproxima ou mesmo se identifica com o maxixe. Mesmo assim, pode-se dizer que se, nesse momento, o "samba" ainda não era o que se conhece hoje com esse nome, já se havia cogitado fixar um gênero musical como "samba", o que deu início ao processo de mudança do significado do termo.

---

[34] Entrevista de Carlos Cachaça a Alexandre Ulloa em **Pagode. A Festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas.** Rio de Janeiro: Multimais, 1998, p. 102-104.
[35] DONGA, depoimento ao MIS em 02/04/1969, in **As Vozes Desassombradas do Museu.** RJ: MIS, 1970, p. 82.

> Na década de 20, [...] o termo 'samba' ainda não definia um ritmo preciso e diferenciado dos demais [...]. O que o termo 'samba' passou a significar, principalmente após os anos 30, foi um ritmo mais balançado, conhecido como 'samba do Estácio' [...]. (GOMES, 1999 apud FENERICK, 2002, p.21)[37].

Para quem não fosse do morro e não freqüentasse as casas das “Tias”, era difícil assimilar a idéia de que “samba” pudesse ser próximo ao maxixe, ou à chula, ou ainda a um partido alto. Além disso, para o mercado fonográfico, uma canção a ser gravada não poderia ter simplesmente um refrão, sobre o qual se improvisariam as estrofes. Dessa forma, a definição do gênero surgiu como uma necessidade de comunicação entre o morro e a cidade e, também, uma necessidade de mercado.

As escolas de samba dos anos 20 desfilavam onde quisessem e como quisessem, tendo a Praça Onze como ponto de confluência. A partir de 1932, o local dos desfiles passou, cada vez mais, a se resumir à Praça Onze, onde começou a haver também a competição entre elas, o que lhes operou uma padronização plástica, musical e de organização. Para o caso da padronização musical, foi o bairro do Estácio que ofereceu o estilo necessário:

> Mas esse samba do Estácio, que possibilitou a definitiva separação entre maxixe e samba, e que tanto fez sucesso no rádio, na voz dos melhores cantores da época, foi um samba criado primordialmente para o carnaval, para acompanhar o cortejo de carnaval. O próprio Ismael Silva, um dos criadores do *estilo* do Estácio, sempre enfatizou essa questão. O samba do Estácio foi feito para os agrupamentos carnavalescos poderem andar pelas ruas [...]. (FENERICK, 2002, p. 112-113).

Os compositores do Estácio foram se aproximando, com o tempo, dos compositores de classe média. Um exemplo clássico foi a parceria de Noel Rosa com Ismael Silva em sambas como *Para Me Livrar do Mal* e *A Razão Dá-se a Quem Tem*. Mesmo antes disso, Ismael já fazia parceria com Francisco Alves em que “ele entrava com o samba e o outro [Francisco Alves] entrava com a voz” (Máximo; Didier, 1990, p. 210), o que lhe rendeu muitos *mil réis* a mais do que conseguiria sem o contato com um cantor conhecido de uma classe favorecida.

---

[36] Letra de Mauro de Almeida e melodia de criação coletiva entre os sambistas que freqüentavam a casa da Tia Ciata, como “[...]João da Mata, mestre Germano, tia Ciata, Hilário Jovino, Sinhô e Donga.”(ALENCAR: 1985, p. 123)

Evidentemente, essa aproximação não aconteceria sem uma acomodação do gênero a um formato que lhe permitisse ser apreciado por outras camadas da sociedade e veiculado pelo rádio. Se o *samba do morro* é interpretado quase que exclusivamente acompanhado por percussão (e apresentado dessa forma nos desfiles de carnaval), o *samba do Estácio* possui somente duas partes – um refrão e as estrofes (agora, definidas) com diferentes letras cantadas sobre uma mesma melodia – e se permite, na instrumentação, a acompanhamentos que vão do regional (violões, flauta, cavaquinho e pandeiro) às orquestras, geralmente compostas por metais, madeiras, banjo e percussão.

Como acontece em toda a história da música, encontram-se, frente a esse modelo de samba, diversas reações de indignação ao que se chamaria de “deturpação do samba”:

> Sinhô, Donga e outros mais cerravam fileiras contra a modalidade de samba à la Estácio & cia. Figuras proeminentes da primeira geração de "fundadores" do samba urbano baiano-carioca, eles não se conformavam com o estilo que ganhava mais e mais adeptos. Em vez da sua feição amaxixada, emergia um samba que, sem deixar de ser batucado, adquiria uma característica de música mais "marchada", como decorrência da aceleração rítmica, considerada mais apropriada para os desfiles de carnaval. (PARANHOS, 1997)[38].

Além da forma, as letras do samba também vão se modificando. Em seu nascimento, nas casas das “Tias”, os sambas falavam das pernadas, de disputas em rodas de capoeiras. Com o tempo, ganhou espaço a figura do “malandro” e, mais tarde, em contato com a classe média politizada, apareceram ainda temas nacionalistas como, por exemplo, o samba de Noel Rosa *Não Tem tradução* (1933), na qual o autor ironiza as mudanças de linguagem a partir da penetração do cinema falado norte americano na cultura brasileira. Ainda em 1939, o governo Getúlio Vargas criou o Departamento de Imprensa e Propaganda que estabeleceu “[...] regras e medidas de condutas para o samba e para o sambista como, por exemplo, a exaltação ao trabalho

---

[37] Gomes, T. M. **Estudos acadêmicos sobre a música popular brasileira: levantamento bibliográfico e comentário introdutório**. In: História: Questões e Debates. Curitiba: Ed. da UFPR, vol. 16, nº 30, jan./jun. 1999, p.99

[38] PARANHOS, Adalberto. **O Brasil Dá Samba?** (OS SAMBISTAS E A INVENÇÃO DO SAMBA COMO "COISA NOSSA"). Comunicação apresentada na mesa-redonda "Samba: História e Crítica", durante o II Congreso Latinoamericano del IASPM (International Association for the Study of Popular Music), realizado em Santiago de Chile, entre 24 e 27 de março de 1997.

e à grandiosidade da nação como temas preferenciais a serem adotados [...]". (FENERICK, 2002, p. 53). Nesse mesmo ano, foi gravado o *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso – "É possível que não fosse essa a intenção do compositor mas a verdade é que [...] o samba-exaltação vinha exatamente ao encontro dos interesses da ditadura getulista [...]". (MELLO, 1998, p. 178). Pode-se citar ainda outros exemplos como: *O Bonde de São Januário* (1941), de Wilson Batista e Ataulfo Alves; *Canta Brasil* (1941), de Alcir Pires Vermelho e David Nasser e *Exaltação à Bahia* (1943) de Vicente Paiva e Chianca de Garcia.

Pode-se dizer também que a década de 1930 marcou o início do "samba-canção", um samba lento e cadenciado que nos anos 50, influenciado pela moda do bolero, teve sua maior repercussão com os chamados "samba-de-fossa" de Antônio Maria, Lupicínio Rodrigues, Ismael Neto, Fernando Lobo e Dolores Duran.

Cartola é o compositor de samba-canção de maior reconhecimento atualmente. Em 1930, seus sambas foram gravados por grandes astros do rádio como Francisco Alves, Mário Reis, Sílvio Caldas e Carmen Miranda. Em 1940, misteriosamente, Cartola desapareceu do cenário musical e, somente em 1974, com a gravação do primeiro de seus quatro discos solo, sua carreira voltou a despontar. Os dois primeiros discos, de 1974 e 76, intitulados "Cartola", tiveram como arranjador e violonista Horondino José da Silva, Dino Sete Cordas.

No final da década em que nasceu o samba-de-fossa, começou a surgir o movimento da bossa-nova. Precursores desse movimento encontram-se desde 1932. Vadico, parceiro de Noel Rosa, já compunha harmonias como as de *Feitiço da Vila*, *Pra Que Mentir* e *Feitio de Oração*; além dele, Garoto, Radamés Gnatalli e Laurindo de Almeida guardam a responsabilidade de terem iniciado o samba em caminhos que desaguariam na bossa-nova.

Nesse movimento despontaram grandes nomes como Tom Jobim, João Gilberto, Johnny Alf, Luís Bonfá, Moacir Santos e João Donato, gente vinda, em sua maioria, de classe média, com acesso a obras de autores estrangeiros como Debussy e os diversos compositores do jazz norte-americano, além de guardarem como herança o choro e

toda a história do samba. Mesclando tudo, e cada um em suas singulares proporções, surgiu um samba pouco previsível, que não se resolvia mais nas famosas seqüências harmônicas, e que também não deixava espaço para a batucada forte do samba-de-morro e para o fraseado eloqüente dos contrapontos do choro. O movimento explodiu na mídia junto com estrangeirismos (como o iê-iê-iê), deixando grandes músicos de movimentos musicais anteriores sem trabalho, arranjando-se como pudessem, até que ressurgisse nova onda de valorização do samba (agora, considerado samba tradicional) e do choro em 1970.

2.2 O VIOLÃO DE SETE CORDAS

Não se sabe exatamente como entrou para a história da música brasileira o violão de sete cordas. Como diz Marcia Taborda (2002) em seu artigo:

> Primeiras referências ao instrumento datam de fins do século XVIII, encontrado nas mãos de Napoleão Coste e também de Frei Miguel Garcia (Padre Basílio). Imensamente popular na Rússia, especialmente entre ciganos, o sete cordas está retratado no quadro “O Guitarrista” de V. A. Tropinin, atualmente exposto no Museu Tretiakov de Moscou.[39]

Muito antes de sua utilização no choro, o violão de sete cordas era um instrumento popular na Rússia. A afinação era muito diferente da afinação em quartas do violão clássico mas, mesmo assim, acredita-se que alguns ciganos russos que freqüentavam a casa da Tia Ciata poderiam ter sido o elo do instrumento com a cultura brasileira.

Há ainda hipóteses de que esse violão possa ter sido trazido da França por Arthur de Souza Nascimento (Tute) – um dos pioneiros na utilização do sete cordas em acompanhamentos de choro - ou mesmo, que ele possa ter sido encomendado a algum

luthier por um violonista que teria sentido a necessidade de notas mais graves que as do violão convencional.

Do que se tem registro até hoje, Tute e China (Otávio Littleton da Rocha Vianna, irmão de Pixinguinha) foram os primeiros a tocar o violão sete cordas em "choros" (grupos que, mais tarde seriam denominados "regionais"). China (1888-1927) integrou o grupo Choro Carioca - com seus irmãos, Pixinguinha (flauta), Leo (violão), e Henrique (cavaquinho) -, o Grupo de Caxangá - conjunto instrumental organizado pelo violonista João Pernambuco - e Os Oito Batutas[40].

Tute (1886 -1957), por sua vez, já aparecia tocando o sete cordas no Grupo Chiquinha Gonzaga, com Antônio Maria Passos na flauta e Nelson Santos Alves no cavaquinho, além de ter participado dos grupos "Gente Boa", "Grupo de Velha Guarda", "Os Cinco Companheiros" e "Orquestra Copacabana"[41]. Integrou a Orquestra do Teatro rio Branco e foi o responsável por apresentar Pixinguinha – na época, com 15 anos – ao maestro Paulino Sacramento para que esse preenchesse a vaga de flautista deixada por Antônio Maria Passos[42]. Luperce Miranda considerava Tute um violonista "pé-de-boi"[43] pela sua firmeza no acompanhamento, o que proporcionava ao solista mais segurança e liberdade na interpretação. Esse estilo "marcado" foi a primeira base sobre a qual foram se formando os violonistas de choro do início do século XX. Depois de Tute, quem modificou radicalmente a linguagem do violão de sete cordas ao ponto que conhecemos hoje como procedimento típico nesse instrumento foi Dino Sete Cordas. Além da marcação do tempo em semínimas e colcheias, Dino acrescentou frases sincopadas que se comunicavam mais intimamente com a melodia principal. Mais detalhes sobre sua vida e sua linguagem são dados no capítulo seguinte.

---

[39] TABORDA, Marcia. **Dino Sete Cordas**, a genial criatividade de um acompanhador. Rio de Janeiro: Associação de Violão do Rio, 2002. Disponível em <http://www.av-rio.org.br/artigos/julho2002/dino7cordas.html>. Acesso em 28/07/2004.
[40] CHINA. In: CRAVO ALBIN, Dicionário da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: 2002, Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=China&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art> Acesso em 01/04/2004.
[41] TUTE. In: CRAVO ALBIN, Dicionário da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: 2002, Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Tute&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art> Acesso em 05/04/2004.
[42] Ibidem.
[43] CAZES, 2002, p.50

O violão de sete cordas de uso mais tradicional tem estrutura e sonoridade bem diferentes da do violão para concertista que conhecemos hoje. O primeiro tem cordas de aço e a sua sétima corda (afinada em Dó, terça maior abaixo do Mi grave) é uma corda de violoncelo – adaptação idealizada por Dino Sete Cordas[44] - para que sua amplitude de vibração não fosse tão grande, minimizando possibilidades de trastejamento. Pela estrutura de construção do instrumento, a ressonância de cada nota é bem mais curta que em violões de concertista, o que leva esse instrumento a uma característica quase percussiva. Essa é uma preferência dos violonistas tradicionais para que a sonoridade de seus instrumentos não se sobreponha à melodia principal, expondo sua função harmônico/melódica e se fundindo ao naipe de percussão.

A corda de aço também foi uma necessidade de época, já que, no início não havia amplificação para os instrumentos. Essa corda, tocada com dedeira no polegar, produz um volume muito mais intenso, permitindo que seja ouvida mesmo em ambientes como o de um circo, entre um flautim e um bombardino. Violonistas como Tute e Dino, de toque firme, também eram admirados pela sonoridade que conseguiam extrair e por poderem ser ouvidos com seus instrumentos em meio ao grupo.

Em 1983, Sérgio Abreu, um dos grandes *luthiers* brasileiros, construiu o primeiro violão de sete cordas com som de violão de concerto para ser usado com cordas de náilon. Esse violão foi encomendado por Luiz Otávio Braga para que seu timbre se aproximasse mais dos outros dois violões da Camerata Carioca (de Radamés Gnatalli). A partir de então, Rafael Rabello encomendou o seu violão nos mesmos moldes e, seguindo-os, muitos violonistas passaram a se utilizar desse modelo, tanto em choro, quanto em outros gêneros musicais.[45]

Há muitos violonistas que preferem a sétima corda - originalmente afinada em Dó - afinada em Si, argumentando que, dessa forma, mantém-se a relação de quartas entre as cordas mais graves e aumenta-se a tessitura do instrumento. Por outro lado, há muitos choros ou seções de choros na tonalidade de Dó (e muito poucos em Si) e, possuir um bordão solto nessa afinação pode ser uma grande vantagem. Dessa forma,

---

[44] Entrevista de Dino sete Cordas e seu filho, Dininho em 14/04/2004.
[45] BRAGA, Luiz Otávio. **O Violão de Sete Cordas:** Teoria e Prática. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2002, p. 7-8.

cada violonista decide qual afinação deseja se utilizar para essa corda, havendo até mesmo quem a afine em Dó para tocar choros e em Si para outros gêneros.

2.3 DINO SETE CORDAS

Para se compreender melhor quem é Dino Sete Cordas, além de ouvir suas gravações e conhecer sua trajetória, pode-se também pesquisar o que violonistas consagrados dizem a seu respeito. Aqui estão alguns depoimentos:

Maurício Carrilho: “Dino deu a maior contribuição no violão de sete cordas. Ele estabeleceu definitivamente o papel dos dois violões na formação regional.” (Maurício Carrilho integrou a Camerata Carioca e faz parte d’O Trio);

Paulão Sete Cordas: “[...] Ele moldou o estilo de tocar o instrumento. Como o sete cordas não tem muito método, todo mundo tem que ouvir as gravações dele. Dino tem uma importância fundamental para todos os violonistas. As variações rítmicas que ele faz na baixaria são incríveis, ele nunca faz da mesma forma.” (além de grande violonista, Paulão Sete Cordas é diretor musical de Zeca Pagodinho e da Velha Guarda da Portela).

Luiz Otávio Braga: ”Dino conseguiu criar uma escola curiosa, baseada em audições de seus trabalhos gravados. Sua maior importância é ter fixado profissionalmente o violão de sete cordas no panorama da música brasileira, através de uma maneira de tocar. Dino foi um consolidador da forma através das gravações, nos moldes de uma escola não-oficial, de percepção direta, e assim fixou toda uma escola de choro. Ele é a pessoa que mais entende a função do sete cordas num regional, e é um dos últimos guardiões dessa tradição.” (Luiz Otávio Braga é professor de violão da Uni-Rio e foi o violonista sete cordas do Camerata Carioca de Radamés Gnatalli).

Rafael Rabello: “Dino [...] resolveu continuar a idéia de Tute. Ele não só

continuou, como criou uma maneira mais técnica e pessoal de tocar, praticamente reinventando o instrumento. Dino foi o principal divulgador do 7 cordas. Influenciou várias gerações de violonistas."

Marcello Gonçalves: "Acho que a maior lição do Dino é que ele consegue a façanha de se destacar sem nunca invadir o espaço dos outros instrumentos ou do cantor. Ao contrário, ele os valoriza. Suas gravações são clássicas não só porque ele toca muito bem, mas porque ele faz os outros tocarem e cantarem melhor." (Marcello Gonçalves é integrante do Trio Madeira Brasil).[46]

Horondino José da Silva nasceu em 5 de maio de 1918, no bairro do Santo Cristo, Rio de Janeiro, e, aos 8 anos, já havia começado seus primeiros dedilhados no bandolim, que logo seria preterido frente ao violão. Seu pai, seu Caetano, tocava nas horas vagas e Dino, muito atento, ia aprendendo o que podia observando-o. Seu Caetano não deixava de dar algumas dicas também ao garoto que, logo, começou a alternar com o pai como violonista das festas de família.[47]

Precisando ajudar com as finanças da família desde cedo, Horondino trabalhou como operário em uma confecção de calçados logo que terminou o curso primário e, em 1934, começou também a acompanhar Augusto Calheiros, o Patativa do Norte em alguns "espetáculos de circos periféricos" (TABORDA, 1995, p. 47), o que lhe rendia pouco dinheiro mas muita experiência. Calheiros conheceu Dino em uma dessas festas familiares em que tocava com o pai, e foi nessa ocasião que Dino acompanhou Patativa, que já fazia sucesso no Rio havia seis anos, quando integrara os "Turunas da Mauricéia".

"Na rádio, o que tocava era choro e samba"[48], diz Dino, causando inveja aos admiradores dos gêneros que hoje em dia só têm a sorte de ouvi-los (em rádio) em raros programas especializados. Sua melhor via de estudo foi seu ouvido atento, ou seja, a atenção para discernir o que queria e o que não queria tocar – "a música

---

[46] **Violonistas De Sete Cordas Falam Sobre Dino**. Rio de Janeiro: CliqueMusic Editora. Disponível em <http://www.cliquemusic.com.br/br/resgate/resgate.asp?Nu_Materia=1879>. Acesso em 28/07/2002.
[47] TABORDA, 1995, p 46-47.
[48] Entrevista de Dino Sete Cordas a Thiago Pitiá realizada no dia 19/10/2001.

estrangeira nunca me influenciou[...]”[49] – e para perceber os detalhes dos toques dos violonistas que ouvia no rádio. Dino era um grande admirador de Carlos Lentine e Nei Orestes, violonistas do Regional de Benedito Lacerda, a ponto de esperar que tocassem, na programação, para “tirar de ouvido” mais algum detalhe de seus violões. Quando sobrava “algum”, ainda procurava alguns discos para se divertir no aprendizado com seus mestres.

Dino tinha 17 anos quando Jacó Palmieri, pandeirista d’Os Oito Batutas, levou-o a uma apresentação para conhecer de perto o regional de Benedito Lacerda. Palmieri o apresentou a Benedito Lacerda, que o deixou empunhar o violão para ver como se daria ao acompanhá-lo. Sua demonstração foi tão boa que, quando Nei Orestes adoeceu, Dino foi chamado para substitui-lo enquanto estivesse internado.

Nei Orestes faleceu, em 1936, vítima da tuberculose. Carlos Lentine deixou o Regional ao se desentender com Benedito Lacerda, e Dino, por alguns meses, passou a ser o seu único violonista, até que Jaime Florence, o Meira, foi convidado a integrar o grupo.[50]Nesse momento, Dino, com quase 19 anos, em seu novo emprego, contava com um rendimento muito superior ao que tinha na confecção de calçados, já tocava no melhor Regional do país e, dentro de seu grupo, encontrou companheiros com quem tocaria por 50 anos: Canhoto e Meira.

Com 22 anos, Dino teve suas primeiras composições gravadas: a marcha *Pára Maestro*, composta com Gastão Viana, e a batucada *Não Vai, Miguelina*, feita em parceria com Canhoto. As duas foram interpretadas por Almirante e lançadas no ano seguinte. Em sua dissertação de mestrado, Marcia Taborda (Ibid., p.51) diz que foram 35 músicas gravadas ao todo: 25 canções e 10 instrumentais, e o Dicionário Cravo Albin[51] cita 25 delas:

---

[49] Ibidem.
[50] TABORDA, 1995, p. 51.
[51]HORONDINO JOSÉ DA SILVA. In: CRAVO ALBIN, Dicionário da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: 2002, Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Horondino+Jos%E9+da+Silva&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=dis>. Acesso em 05/04/2004.

Quem ri no fim, ri melhor (1941) Colúmbia *78*; *Pára maestro* [1941/1945] Odeon *78*; *Não vai, Miquelina* [1941/1945] Odeon *78*; *Dois amigos* [1941/1945] Odeon *78*; *Minha crença* [1941/1945] Odeon *78*; *Aperto de mão* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Apelo final* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Se você visse* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Ironia do amor* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Incidente* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Justificação* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Não vejo ninguém* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Troca de amor* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Paraíso da Sorte* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Represália* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Diga-me a verdade* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Copo d'água* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Gingando* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Romântico* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Jambolinha* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Ivone* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Rio-São Paulo* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Lembro-me ainda* [1943/1957] RCA Victor *78*; *Atrevida* [1943/1957] RCA Victor *78* e *Bom Jesus* [1943/1957] RCA Victor *78*.

Como se vê, 1943 foi um ano de muita produção criativa. Coincidência ou não[52], foi o ano em que Dino conheceu Dª Rosa, com quem viria a se casar depois de um ano e meio, em 1945. Desse casamento, nasceu Dininho, hoje, contrabaixista que acompanha Paulinho da Viola há 35 anos[53]. Com o falecimento de sua mãe, Dª Rosa, em janeiro de 2004, Dininho é quem cuida carinhosamente de seu pai, agora aos 87 anos.

Em 1946, Pixinguinha foi convidado por Benedito Lacerda a fazer parte de seu regional e esse simples fato acabou por ser fundamental no desenvolvimento da linguagem de Dino e na definição da linguagem do choro. Pixinguinha havia estudado com Irineu de Almeida (1873-1916), que se formou “nos cursos de harmonia, contraponto e fuga do Conservatório Imperial de Música e [que] dominava com maestria a arte do contraponto”(PAES, 2002, p. 5)[54]. Segundo Paes, sua influência

> [...] foi decisiva na obra de Pixinguinha. Isso se torna flagrante quando ouvimos o diálogo constante entre o oficleide e a flauta nas execuções das polcas *Massada*, de Lulu Cavaquinho, *Daynéia*, *Nininha* e *Albertina*,

[52] Em entrevista, Dino afirma ter sido mesmo coincidência.
[53] Entrevista de Dino Sete Cordas e seu filho, Dininho em 14/04/2004.
[54] PAES, Anna in Encarte da série **Memórias Musicais** sobre o CD **Choro Carioca e Grupo Carioca**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.

> todas de autoria de Irineu, que nos remetem automaticamente às interpretações de Pixinguinha e Benedito Lacerda feitas trinta anos mais tarde. Nas duas últimas, encontramos o efeito "pergunta e resposta" amplamente utilizado na obra de Pixinguinha em músicas clássicas como *Sofres Porque Queres*, A*inda Me Recordo* e *Ele e Eu*. Este efeito ocorre quando a linha melódica dos baixos (no jargão do choro conhecido como "baixaria") é incorporada à música. (Ibid., p. 5-6).

De seu professor, Irineu de Almeida (ou Irineu "Batina"), Pixinguinha assimilou o contraponto e, desde o seu ingresso na Orquestra do Teatro Rio Branco, já era conhecido pela liberdade com que tratava suas linhas melódicas, improvisando adornos e adicionando contracantos inesperados à melodia principal.

Ao entrar para o Regional, Pixinguinha, com o sax tenor, passou a fazer contracantos às melodias interpretadas por Benedito Lacerda (à flauta) como seu professor, Irineu Batina, fizera em seu oficleide. Dino, com seu ouvido atento, o seguia - como ele mesmo diz, "tudo o que ele fazia, eu fazia"[55]. Quando Pixinguinha deixou o Regional de Benedito Lacerda, Dino ficou incomodado com a falta do peso dos graves do saxofone.

Dino já conhecia e admirava o estilo seguro de "Seu" Tute[56], um dos pioneiros no violão de sete cordas e, em 1952, inspirado nele, movido pela necessidade dos graves e pelas novas possibilidades que ofereceria, encomendou o seu violão de sete cordas, que já estrearia no Regional do Canhoto. Nessa época o nome do regional já havia mudado. Ao se ver praticamente abandonado por seu líder, o grupo assumiu outro nome e se desligou de Benedito Lacerda[57].

Essa passagem do seis para o sete cordas não foi imediata. Dino ia pela manhã à rádio Mayrink Veiga para ensaiar com os cantores empunhando seu novo violão mas, até que se sentisse seguro, não tocava com o "sete" nas gravações (à tarde). Após nove meses, Canhoto já perguntava a Dino se não iria começar a utilizá-lo em gravações mas Dino só começou a fazê-lo depois de um ano. É importante notar que o estilo criado por Dino já era usado quando ele tocava com o violão de seis cordas. No

[55] Entrevista de Dino Sete Cordas a Thiago Pitiá realizada no dia 19/10/2001.
[56] "Eu gostava do som do Seu Tute" [...] "e passei para o 7 cordas" Ibidem.
[57] Entrevista de Dino sete Cordas e seu filho, Dininho em 14/04/2004.

disco *Pixinguinha 100 Anos*, na faixa *Vou Vivendo*, pode-se ouvir o sax tenor de Pixinguinha dobrado pelo violão de Dino que na época ainda não tinha sete cordas. É o próprio Dino que nos diz: “passei a fazer o que fazia no seis cordas no sete cordas [...] achei que tinha mais recursos [o sete cordas] então eu passei a tocar o instrumento de sete cordas”[58].

Conhecendo a linguagem de “Seu Tute” (como Dino o chama) e acrescentando o que já havia desenvolvido no seis cordas, Dino revolucionou a linguagem do violão de sete cordas a ponto de não haver hoje praticamente nenhum violonista sete cordas que não estude suas gravações para compreender o que deve ser feito com esse instrumento em um regional.

Na época de ouro do rádio, Dino acompanhou Carmem Miranda, as Irmãs Pagãs, Augusto Calheiros, Joel Gaúcho, Almirante, Aurora Miranda[59] e muitos outros. Não lhe faltou trabalho até o fim dos anos 1950 e começo dos 60, quando estourou no Brasil o iê-iê-iê e a moda da bossa nova que não tinham espaço para seu virtuosismo no sete cordas. Os trabalhos foram ficando esparsos e Dino acabou tocando guitarra elétrica no conjunto de Paulo Barcelos, grupo de baile de um grande amigo seu.[60]

Em meados da década de 60, o violão de sete cordas voltou a ser valorizado e Dino passa a trabalhar exaustivamente em gravações, chegando a não ter, muitas vezes, nem tempo para almoçar[61]. Além disso, ainda músico do Regional do Canhoto, Dino foi convidado por Jacob do Bandolim a compor o conjunto Época de Ouro em que tocaria até 2003. Na década de 70, com o surgimento de uma nova onda de valorização do samba e do choro, Dino passou a ser ainda mais requisitado, inclusive para fazer os arranjos e gravações dos dois históricos discos de Cartola em 1974 e em 1976.

Em 1987, em homenagem aos seus 50 anos de carreira (contados a partir de 1936, quando se efetivou no Regional de Benedito Lacerda), o conjunto Época de Ouro gravou o CD “Dino 50 Anos”. Em 1991, Dino gravou seu único disco, que se

[58] Entrevista de Dino Sete Cordas a Thiago Pitiá realizada no dia 19/10/2001.
[59] Ibidem.
[60] TABORDA, 1995, p 53.
[61] Entrevista de Dino sete Cordas e seu filho, Dininho em 14/04/2004.

transformou em um clássico da música instrumental brasileira, ao lado de seu melhor aluno, Rafael Rabello.

Dino Sete Cordas conseguiu a proeza de se tornar um músico conhecido e reconhecido em vida, mesmo sendo um músico de acompanhamento. Com seu violão, Dino não podia deixar de saltar aos olhos, mesmo que não fosse ele a figura central, até mesmo por ele saber não ser o centro das atenções e não deixar de apresentar suas idéias melódicas de maneira tão elegante.

Além de tocar, compor e arranjar, Dino também lecionou música por muitos anos no Bandolim de Ouro e na Casa Oliveira. De seus alunos, Rafael Rabello foi quem teve o maior destaque. E não foi sem motivo: “o Rafael Rabello foi o máximo”[62], considera seu próprio professor. Quanto ao Rafael, suas considerações sobre seu professor são de fazer pensar qualquer professor de música da atualidade:

> "Quando vi o Dino tocar, tive certeza do que eu queria fazer em música. Tive certeza que eu queria tocar violão; acabaram-se as dúvidas. Eu mudei minha vida. Quis ser igual a ele, me vestir igual a ele; foi a única maneira de mergulhar culturalmente naquilo e aprender, porque é uma escola que não está escrita e na hora me deu um estalo: isso aí vai morrer com eles; um troço tão genial, tão único, uma maneira de pensar harmonia e baixo cantado, um tipo de harmonização que já não existe mais. Eu tenho mais é que sugar esse troço. Comecei a andar com o Dino, que me pegava aos finais de semana em casa e me levava para o choro. Fiquei tendo esse tipo de aula. Ele me deu muita força e eu fiquei sendo o cara que ia continuar o negócio dele.
> Me dediquei inteiramente ao Dino por muitos anos; uns 15 anos; me dediquei a estudar tudo o que ele fez: a saber tudo o que ele sabia.
> Hoje em dia, eu e ele é uma coisa só; meu trabalho, mesmo solando, tem influência do Dino. A inflexão é igual, o sotaque... ". (RABELLO, Rafael apud TABORDA, 1995, p. 80).

[62] Entrevista de Dino Sete Cordas a Thiago Pitiá realizada no dia 19/10/2001.

3 ANÁLISE

> "Análise pode servir como ferramenta para se ensinar, entretanto ela pode (...) ensinar o performer, o ouvinte e até mesmo o compositor. Mas pode ser igualmente uma atividade singular – um processo de descoberta". (BENT, 2001, vol I, p. 526[1]).

O objetivo deste trabalho é oferecer subsídios para o estudo do violão de sete cordas e, dessa forma, a definição do método analítico a ser utilizado deve ser feita sem perder de vista essa finalidade. Para quem tiver a intenção de estudar o instrumento baseado nas práticas de Dino, será importante conhecer os mecanismos utilizados por ele na composição de seu trabalho, que podem ter sido utilizados consciente ou inconscientemente, e selecionar os que poderão ser usados nesse estudo.

Para que a escolha da metodologia de análise leve em conta as necessidades de quem estuda, é necessário considerar como ponto de partida uma descrição do caminho tomado por um violonista para se especializar no violão de sete cordas. Cabe notar que a descrição a seguir é uma regra geral obtida de observação atual no meio musical da qual se podem encontrar desvios e que não se trata de uma descrição valorativa - não é o objetivo, no momento, julgar a melhor forma de estudo do instrumento.

Na grande maioria dos casos, o violão de sete cordas é aprendido depois de já se conhecer bem o violão tradicional de seis cordas e, sendo esse utilizado prioritariamente como instrumento de acompanhamento, tem-se como primeiro passo o estudo das aberturas de acordes utilizando-se da sétima corda.

Em seguida, o violonista passa a familiarizar-se com todas as possibilidades de inversão de acordes, visto que: o violão de sete cordas é também tradicionalmente melódico; que os acordes são montados sobre notas da linha de baixo (a "baixaria") e que deve-se estar preparado para montar esses acordes sobre a nota (o baixo) que se

quiser ter na melodia em um dado momento, não podendo o músico se furtar a conhecer todas essas possibilidades[2].

Após o estudo dos desenhos de acordes e de suas inversões, o violonista se depara com outras questões:

1. Como escolher inversões de acordes em um acompanhamento?
2. Onde inserir trechos melódicos (baixarias)?
3. Como podem ser os trechos melódicos?
4. Deve-se pensar em uma relação entre os diversos trechos de uma “baixaria”?
5. Deve-se pensar em uma relação entre a “baixaria” e a melodia da composição?

Normalmente, essas questões não são, necessariamente, organizadas nessa ordem e, nem sempre, se busca respostas de forma sistemática a cada questão.

Através de conversas com outros violonistas mais experientes e de deduções próprias, desenvolvem-se dinâmicas de estudo como:

- Criar inserções de trechos sem muito rigor e critério para decidir, experimentalmente, suas técnicas;
- Transcrever ou somente “tirar”, sem escrever em partitura, trechos ou arranjos completos de gravações (como fazia Dino Sete Cordas com os arranjos de Ney Orestes e Lentine);
- Ler arranjos transcritos ou criados para o estudo do instrumento, como os de Luizinho Sete Cordas (São Paulo – SP) e outros, disponíveis mesmo pela *internet*;

---

[1] ANALYSIS. In: BENT, Ian; STANLEY, Sadie (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2 ed. London: Macmillan, 2001. Vol. I, p. 526.
[2] É comum violonistas ignorarem essa etapa e, mais tarde, reconhecendo a necessidade de conhecer as inversões, começarem a pesquisá-las, alterando a ordem aqui apresentada.

- Ler e estudar exercícios criados especialmente para o violão de sete cordas como os de Marco Bertaglia[3];

- Tocar freqüentemente em rodas de samba ou de choro, arriscando linhas melódicas e, sucessivamente, ir aumentando as probabilidades de atingir melhores resultados.

Normalmente, o músico experimenta um pouco de cada uma dessas dinâmicas até definir uma sistemática a ser seguida.

A análise da obra de Dino deve ser norteada pela síntese apresentada, devendo-se ressaltar as necessidades descritas pelas questões (1 a 5) com as quais o estudante se defronta. É possível, porém, que se descubra através dessa análise outras formas de se estruturar a visão do violonista (não imaginadas pelo estudante) que, descritas, alterem a forma de se estudar e as prioridades de questionamento. Nota-se nessa dialética que, apesar de haver como princípio desenvolver-se uma teoria através de uma prática, não se deve fechar os olhos a novas possibilidades que a teoria desenvolvida possa trazer à tona para a origem de uma nova prática.

> "Análise é o significado de se responder diretamente a questão 'como isso funciona'. Sua atividade principal é a comparação." (BENT, 2001, vol I, p. 526).

Observando-se as transcrições das oito músicas a serem analisadas, nota-se que as peças são claramente tonais e que as linhas do violão de sete cordas se comportam basicamente de duas maneiras: conduções em semínimas através de notas que compõem os acordes (sob os quais são tocadas) e incursões melódicas mais articuladas que fornecem contracantos à composição global de cada música. Além disso, Dino Sete Cordas se utiliza, ou da repetição exata de fragmentos melódicos, ou de variações dos mesmos na construção das "baixarias".

---

[3] BERTAGLIA, Marco. **O Violão de 7 Cordas.** São Paulo: [s.n], 2002.

Peter M. Temko e Peter Spencer (1988, p. 1)[4], tratando de ferramentas para análise musical, compreendem que grandes estruturas musicais "são construídas a partir de unidades menores" e que a "compreensão de entidades musicais complexas depende da compreensão da relação entre as unidades menores" que a compõem. Em seguida, definem "fenômenos estruturais" como indícios ou "pistas" que permitem que seções menores sejam percebidas internamente a uma grande estrutura. "Esses fenômenos estão associados aos seguintes elementos musicais: cadência, tonalidade, tempo, metro, ritmo, dinâmica, densidade, timbre, registro, textura e motivo." (Ibid., p.1).

"Motivo", o último elemento citado, é tratado na mesma obra mais detalhadamente:

> "**Motivo.** O retorno de um evento rítmico ou melódico proeminente pode significar uma divisão no desenho, e então pode ser considerado um fenômeno estrutural. Esse retorno pode ser literal ou alterado de alguma forma."(Ibid., p. 23).

Os fragmentos melódicos notados nas "baixarias" de Dino podem ser considerados, então, motivos, que podem auxiliar a compreensão de estruturas mais complexas como a totalidade da linha do violão de sete cordas, sua relação com a harmonia e com outras linhas melódicas presentes em cada peça.

Arnold Schoenberg, em seu livro *Fundamentos da Composição Musical*[5] (primeira edição em 1967), dá um tratamento muito especial às possibilidades de se partir de estruturas menores formando estruturas maiores, até a conclusão de uma composição. Explica detalhadamente como se modificar motivos e como se utilizar deles e de suas variações na construção de frases. Ao tratar de períodos e sentenças, passa a analisá-los, tomando exemplos do repertório romântico em textos que envolvem harmonia, os conhecimentos já ensinados sobre motivos e variações e outros elementos que se assemelham aos "fenômenos estruturais" listados posteriormente por Spencer e Temko. Desse ponto, Schoenberg segue para as possibilidades de organização de estruturas maiores e continua a analisá-las.

---

[4] SPENCER, Peter; TEMKO, Peter. **A Practical Approach to the Study of Form in Music.** New Jersey: Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1988.
[5] SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 1967. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

Por tratarem detalhadamente de elementos previamente identificados nas linhas do violão de sete cordas, as análises de Schoenberg serão escolhidas como base para nortear os caminhos a serem tomados na análise do trabalho de Dino Sete Cordas.

O material a ser analisado neste trabalho, apesar de se aproximar do analisado por Schoenberg por ser tonal, desenvolvido com base em motivos e por ter suas seções (períodos) claramente delimitadas, distancia-se desse por ser somente uma parte (um dos instrumentos) de cada música e, mesmo quando essa parte é vista em função do todo (do resultado obtido juntamente aos outros instrumentos), essa totalidade não é definida por uma só pessoa. A música não é resultado do desenvolvimento de motivos (e de estruturas maiores compostas por eles) distribuídos entre os instrumentos no decorrer da peça por um só compositor. Mesmo assim, é possível estudar-se o quanto as linhas do violão de sete cordas contribuem para que a música se aproxime do modelo percebido por Schoenberg e, na existência dessa aproximação, o quanto contribui em sua lógica, coesão e inteligibilidade, qualidades tidas pelo autor como conseqüência de um bom manejo dos motivos.

Ao se estudar o violão de sete cordas tendo como base Dino Sete Cordas, é interessante verificar se há motivos clichês que ele utilize com freqüência em dadas passagens harmônicas. Para tanto, é necessário que a análise ultrapasse o limite de cada peça e que seus motivos sejam também vistos pela forma como aparecem sempre que se repita o contexto harmônico. Esse tipo de estudo é freqüentemente encontrado na bibliografia própria ao estudo do jazz e pode trazer subsídios para que o violonista se prepare também para situações em que não há espaço para elaboração prévia em uma análise da peça sobre a qual será construída a sua “baixaria”.

3.1 METODOLOGIA

Ao se considerar o que o material a ser estudado diverge do material tomado por Schoenberg, admite-se necessidades de adaptação à forma com que o autor apresenta suas análises. O violão de sete cordas, comportando-se nas duas formas descritas anteriormente (p. 55) – condução e incursões melódicas – apresenta seus motivos e suas variações, muitas vezes, entre longos intervalos, e será interessante utilizar-se de formatos que os aproximem para estudar a maneira como se relacionam.

Além disso, para se estudar a relação entre motivos e contextos harmônicos, é necessário, além de se aproximar os motivos, que as tonalidades não sejam obstáculos para se estabelecer comparações.

Avaliando-se as necessidades próprias ao material a ser analisado e os resultados esperados, chegou-se à configuração de uma sistemática e a uma estrutura para apresentação de dados e conclusões. Para que os motivos do violão de sete cordas possam ser analisados da forma mais abrangente, serão visualizados de três formas:

- na partitura, que será disposta antes do início de cada análise;
- em tabelas com suas descrições e com indicações dos compassos em que aparecem na música (para motivos) e em tabelas com descrições de como variam em relação a seus motivos de origem (para variações de motivos);
- transpostos para as tonalidades de Dó maior ou Ré menor (quando o acompanhamento harmônico é feito por acorde maior ou menor, respectivamente), com indicação dos acordes executados pela base harmônica e dos graus de cada nota em relação ao acorde em questão[6].

[6] Detalhes sobre cifragem de acordes, numeração de graus e classificação de intervalos estão dispostos nos anexos B e E.

A análise textual será também apresentada em três momentos:

- após a tabela de **motivos originais** (a partir dos quais são criadas as variações), uma análise geral sobre o comportamento dos motivos com relação à musica acompanhada pelo violão de sete cordas;
- após a tabela **motivos na harmonia**, comentários relacionando os motivos a seus contextos harmônicos e outros que possam surgir a partir dessa forma de se categorizar os motivos;
- ao final de cada análise, **particularidades**, características singulares do acompanhamento de cada música.

Tendo completado o conjunto das análises, serão tecidos comentários sobre comportamentos comuns a todas ou relacionando suas diferenças e possíveis razões para que ocorram.

3.2 SOBRE AS TRANSCRIÇÕES

> **Paulão Sete Cordas** Algumas gravações me marcaram, como a de *Dama do Cabaré*, do Orlando Silva, ou *Receita de Samba*, do disco *Vibrações* [Época de Ouro e Jacob do Bandolim]. Quando as pessoas perguntam pra mim como devem estudar violão de sete cordas, eu respondo que devem ouvir *Vibrações*, *Choros Imortais I* e *II* [Altamiro Carrilho] e os dois discos do Cartola da Marcus Pereira. Está tudo ali. "
>
> **Luiz Otávio Braga** Recomendo aos meus alunos que escutem o *Vibrações* e os discos do Cartola, porque ali o Dino chama para si a responsabilidade. Nesses discos estão todos os códigos para quem quer aprender a tocar o sete cordas. [7]"

---

[7] **Violonistas De Sete Cordas Falam Sobre Dino**. Rio de Janeiro: CliqueMusic Editora. Disponível em <http://www.cliquemusic.com.br/br/resgate/resgate.asp?Nu_Materia=1879>. Acesso em 28/07/2002.

Além desses depoimentos colhidos, quase todos os “chorões” consultados ressaltaram a importância dos discos *Vibrações*, do Conjunto Época de Ouro (1969); C*horos Imortais*, de Altamiro Carrilho e dos discos de Cartola - arranjados por Dino 7 Cordas e gravados pela gravadora Marcos Pereira em 1974 e 1976 – essenciais na história do choro e do violão 7 cordas. Esses discos foram então escolhidos como fonte das músicas a serem transcritas para este trabalho.

> Mas, como em todo material artístico, a música apresenta um problema inerente à natureza desse material. A música não é tangível e nem mensurável como um líqüido ou um sólido para análise química. O objeto da análise musical tem de ser determinado. Ele será a própria partitura, ou a imagem sonora que a partitura projeta, ou a imagem sonora na mente do compositor no momento da composição, ou uma performance interpretativa, ou uma experiência temporal do ouvinte [...] Não há unanimidade entre os analistas sobre qual seria mais correto mas a partitura (quando disponível) fornece um ponto de referência de onde o analista parte em direção a uma ou outra imagem sonora. (BENT, 2001, vol I, p. 528-529).

É importante considerar que ao se analisar a partitura da música, diversos fatores não estão sendo levados em conta, o que pode acarretar graves erros de interpretação. A partitura não considera os diferentes níveis de intensidade de cada linha transcrita ou mesmo a técnica e a sonoridade singular ao músico que a executa. Dino Sete Cordas se utiliza de um violão fabricado por Sylvestre em 1953 (TABORDA, 1995, p. 66) de cordas de aço com sonoridade curta e, ao se considerar as partituras transcritas, não se pode imaginar o som de violões de corda de náilon de construção clássica e de sonoridade longa e encorpada. Notas que se sustentem por menos tempo conferem ao violão um caráter próximo ao percussivo que interfere em menor escala na compreensão de outras linhas melódicas simultâneas.

Embora a transcrição tenha sido feita com o máximo cuidado, o acesso às gravações tem ainda grande importância para se apresentar considerações sobre o material abordado.

Normalmente, ao se transcrever um tema cantado, é representada na partitura a “intenção melódica” e não a rítmica exata do intérprete. A partir dessa “intenção

melódica” ou melodia na “rítmica original”, o intérprete produz variações[8] que não chegam a descaracterizar o tema, que continua a ser entendido como o original por quem ouve. Apesar dessa prática, para efeito de uma trabalho acadêmico, foi necessário transcrever-se as rítmicas da forma que mais se aproximassem às ouvidas nas gravações, tornando, por vezes, a sua escrita muito complexa e diferindo muito de transcrições disponíveis no mercado.

Há momentos em que Dino Sete Cordas deixa de frasear nos baixos e desenvolve ritmos nos acordes. Estando este trabalho voltado ao comportamento melódico do 7 cordas, as partes de acompanhamento harmônico não constarão das transcrições, onde serão escritos somente os baixos executados.

[8] SÈVE, Mário. **Vocabulário do Choro**: Estudos e Composições. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999, p. 12-13.

3.3 TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES

Alvorada

Cartola, Carlos Cachaça e
Hermínio Bello de Carvalho

voz
vl. 7
E♭
E♭
F♯°
Fm
B♭7
E♭
B♭m6
C7
F7
A♭m
B♭7
B
E♭
E♭
E♭
D7
Gm
E♭7
A♭
E♭7

41
voz
A♭
A♭
Fm
B♭7
vl. 7
45
B♭m6
C7
Fm
B♭7
49
AA1
E♭
C7
Fm
B♭7
53
E♭
E♭
F♯°
Fm
B♭7
57
E♭
B♭m6
C7

voz
vl. 7
F7
F7
A♭m
B♭7
AA2
E♭
C7
Fm
B♭7
E♭
E♭
F♯o
Fm
B♭7
E♭
B♭m6
C7
F7
A♭m
B♭7

81
voz
BB
Eb
Eb
Eb
D7
vl. 7
85
Gm
Eb7
Ab
Eb7
89
Ab
Fm
Bb7
93
Bbm6
C7
Fm
Bb7
97
AAA
Eb
C7
Fm
Bb7

transcrição - Remo Pellegrini

3.3.1 Alvorada

Composição de Cartola, Carlos Cachaça e Hermínio Bello de Carvalho gravada em 1974[9] pelo próprio Cartola (voz), acompanhado por Dino Sete Cordas (violão de 7 cordas), Canhoto (cavaco), Meira (violão de 6 cordas) e Gilberto (pandeiro).

Seções: A1, A2, B, AA1, AA2, BB, AAA[10]

Motivos

Foram extraídos 9 motivos e 17 variações dos mesmos da linha do violão de sete cordas nessa gravação de Alvorada. Os motivos são expostos na tabela a seguir e suas variações podem ser consultadas no anexo D.

Tabela 1: Motivos

Motivo	Descrição	Compassos
	Motivo 01[11]: motivo cromático descendente	2
	Motivo 02: desdobramento de acorde com resolução em nota do acorde subseqüente através de nota de passagem	3, 19, 23, 43, 51, 55, 67, 71, 81, 82, 91, 95, 99, 103
	Motivo 03: motivo diatônico descendente - aproximação de notas de dois acordes consecutivos através de nota de passagem	4, 8, 20, 52, 56, 68, 72, 100, 104
	Motivo 04: motivo diatônico ascendente	9, 21, 25, 33, 57, 73, 101, 105

[9] CARTOLA, CARTOLA. **Alvorada.** In: CARTOLA. **Cartola.** Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1974.
[10] A forma escolhida para classificar as seções é descrita no Anexo C.
[11] A classificação dos motivos é descrita no Anexo C.

	Motivo 05[12]**:** motivo diatônico ascendente (motivo 04) com finalização cromática	9, 25, 57, 73, 105
	Motivo 06: desdobramento de acorde com suas notas internas atingidas por cromatismos ascendentes interpolados e finalização cromática	13, 29, 61
	Motivo 07: desdobramento de acorde com nota de passagem e resolução em nota do acorde subseqüente	83
	Motivo 08: desdobramento de acorde seguido de motivo cromático descendente	87
	Motivo 09: conexão de dois motivos ascendentes (motivo 04) através de ornamento	81

Ao contrário da melodia principal[13], os perfis melódicos dos motivos do violão de sete cordas apresentam poucas variações de sentido – são ascendentes, descendentes, ou, com uma única inflexão, ascendentes e descendentes. O motivo 09, no entanto, é formado por dois motivos ascendentes idênticos e conta com duas inversões de sentido no momento em que se unem através de um ornamento.

O motivo cromático (motivo 01) apresenta treze variações (listadas no Anexo D) que ainda se repetem durante a canção. Ao todo, são trinta ocorrências cromáticas.

Exceto pelo motivo 01, normalmente, as variações motívicas ocorrem nas repetições das seções. Ao voltar ao mesmo contexto na repetição de seções, Dino apresenta o mesmo motivo de maneira diferente da anterior. As variações do motivo 05,

[12] A proximidade entre motivos pequenos pode dar origem a aglomerados de motivos. Neste trabalho, tais aglomerados são também classificados de Motivos.

[13] As músicas analisadas neste trabalho são interpretadas por Cartola, Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho, acompanhados por regionais, nos quais está Dino Sete Cordas. Há diversas melodias presentes (incluindo as do violão de sete cordas) em cada arranjo, que fazem parte do acompanhamento, junto aos instrumentos da base rítmica e harmônica. Cada melodia transcrita desses três intérpretes é considerada, neste texto, "melodia principal".

no entanto, ocorrem em momentos diferentes na seção e estão também em contextos harmônicos diferentes do contexto do motivo original.

Tabela 2: Variações do motivo 05 transpostas para Dó maior

		Compassos
	Motivo 05	9, 25, 57, 73, 105
	Motivo 05.01	41
	Motivo 05.02	89

Motivos na harmonia

Nesta seção, os motivos comentados na seção anterior e as variações de motivos (listadas no anexo D) são estudados em relação a seus contextos harmônicos, isto é, ao(s) acorde(s) que são tocados pela base harmônica enquanto Dino os executa.

Cada tabela representa um contexto harmônico que é descrito em seu título.

Tabela 3: Motivos em um único acorde

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 04: 6M em cabeça de tempo	9, 21, 25, 33, 57, 73, 101, 105

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 09: conexão de dois motivos idênticos através do padrão com bordadura 5 – #4 – 5	81

Tabela 4: Motivos em I – IIm, I - IV ou I – VIIø[14]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01	2

Tabela 5: Motivos em I – V7[15]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01.07	39
	Motivo 08	87

Tabela 6: Motivos em I – VIm[16]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 05.01	41
	Motivo 05.02: motivo 05.1 com troca de uma das notas de passagem, o que transforma o fragmento em movimento diatônico com a 6M em cabeça de tempo	89

[14] Quando se fala em I – IIm e I – IV, trata-se do caminho de um acorde para seu subdominante. São muito comuns, em choros e sambas, casos em que se considera o acorde meio-diminuto, VIIø, como um acorde menor com baixo na 6M. Dessa forma, os movimentos I – VIIø e I – IIm são catalogados em uma mesma categoria.
[15] Movimento de um acorde para seu acorde dominante.
[16] Movimento harmônico de um acorde para seu relativo.

Tabela 7: Motivos em I – VI7 (ou I – V7/II)[17] ou Im – VI7

Motivo	Observações	Compassos
C A7	**Motivo 01.06**	17
Dm B7	**Motivo 04.01**	85
Dm B7	**Motivo 04.02:** trecho cromático do motivo 04.01	37

Tabela 8: Motivos em IIm – V7[18]

Motivo	Observações	Compassos
Dm G7	**Motivo 02**	3, 19, 23, 43, 51, 55, 67, 71, 81, 82, 91, 95, 99, 103
Dm G7	**Motivo 03**	4, 8, 20, 52, 56, 68, 72, 100, 104

Tabela 9: Motivos em outros contextos harmônicos

Motivo	Observações	Compassos
C Gm6	**Motivo 05**	9, 25, 57, 73, 105
C B	**Motivo 07:** 6M em cabeça de tempo; 6M acrescentada a desdobramento de acorde maior	83
G7 Gm	**Motivo 01.08:** 7M em cabeça de tempo	44, 92

[17] Movimento harmônico de um acorde para o dominante de seu subdominante relativo.
[18] Movimento de acorde menor para acorde dominante uma 4J acima.

Comentários

Apesar de os motivos normalmente apresentarem notas do acorde (tríade e sétima no caso de dominantes ou acordes menores) nas cabeças de tempo, há casos, nesse arranjo, em que Dino utiliza a 6M em cabeças de tempo, em acordes maiores (motivos 04, 05, 05.2, 07 e 09). Essas sextas aparecem em movimentos diatônicos ascendentes em semicolcheias - com exceção do motivo 07. Dessa forma, em recorte de colcheias, tem-se arpejos de seus acordes relativos (preenchidos por notas de passagem) e no motivo 07, a sexta vem de um arpejo descendente do acorde relativo em colcheias;

Figura 1: Motivo 04

- Alguns inícios de segmentos da melodia principal, interpretada por Cartola, são acompanhados ao violão em contraponto nota contra nota – compassos 2; 18; 10; 14; 34 e 37.

Figura 2: Compasso 10 – contraponto nota contra nota

Particularidades

- O motivo 01.06.1, variação do motivo 01.06, possui ainda mais três variações. Dessas três, a variação 01.6.2, além de uma transposição de oitava, conta com uma nota pedal (Ré♭), alternando-se a cada nota do motivo cromático. Tanto o motivo 01.6.1, quanto suas variações, aparecem sempre a dois compassos do início de cada seção **A**, seguidos do motivo a ser estudado no próximo item;

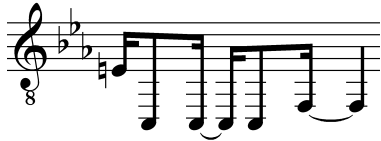
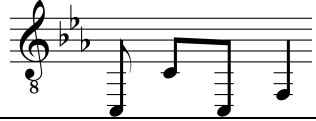



Figura 3: motivo 01.06.02

- Antecipando cada entrada das seções, a linha do violão de sete cordas conta com grandes saltos melódicos. Não há repetição exata entre os trechos mas ocorre repetição de um procedimento, como mostra a tabela:

Tabela 10: Particularidades

Motivo	Compasso
	50
	66
	98

Amor Proibido

Cartola

26
E7(9)
A7
D
B♭7
30
Em
A7
Am
B♮7
34
Em
F♯7
B♮m
G
38
E7
A7
D
B
42
Am
D7
G
46
F7
F7
B♭
A7

50
E7
A7
F♯ø
B♮7
54
Em
A7
D
B♮m
AA
58
E 7 (9)
A7
D
B♭7
62
Em
A7
D
66
C♯ø
F♯7
B♮m
70
E 7 (9)
E 7 (9)
A7
B♮7

transcrição - Remo Pellegrini

3.3.2 Amor Proibido

Composição de Cartola, gravada, em 1974, pelo próprio Cartola[19] (voz), acompanhado por Dino Sete Cordas (violão de 7 cordas), Canhoto (cavaco), Meira (violão de 6 cordas) e Gilberto (pandeiro).

Seções: Introdução, A, B, AA, Coda[20].

Motivos

Dessa gravação, foram extraídos 12 motivos e 39 variações dos mesmos.

Tabela 11: Motivos

Motivo	Descrição	Compassos
	Motivo 01[21]: motivo cromático descendente	8
	Motivo 02: desdobramento de acorde introduzido por nota de passagem	12
	Motivo 03: desdobramento de acorde ascendente e descendente	14, 78
	Motivo 04: motivo diatônico descendente	15
	Motivo 05: motivo diatônico ascendente	16, 64
	Motivo 06[22]: motivo diatônico ascendente seguido de sua inversão transposta	16

19 CARTOLA, CARTOLA. **Amor Proibido.** In: CARTOLA. **Cartola.** Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1974.
20 A forma escolhida para classificar as seções é descrita no Anexo C.
21 A classificação dos motivos é descrita no Anexo C.
22 A proximidade entre motivos pequenos pode dar origem a aglomerados de motivos. Neste trabalho, tais aglomerados são também classificados de Motivos.

	Motivo 07: motivo diatônico descendente em direção à terça maior do acorde, seguido de motivo cromático ascendente em direção à sua terça menor	30
	Motivo 08: desdobramento de acorde descendente	32
	Motivo 09: motivo ascendente e descendente formado por desdobramento de acorde, segmentos diatônicos e finalização cromática	40
	Motivo 10: repetições do motivo 11 transpostas, cada uma, uma terça abaixo	44
	Motivo 11: motivo diatônico ascendente e descendente	44
	Motivo 12: desdobramentos de acordes e finalização cromática	80

A “baixaria” dessa gravação não tem um desenvolvimento tão regular quanto em *Alvorada.* Praticamente, não se encontram contrapontos nota contra nota e há menos motivos fixados à forma (que se repetem a cada vez que se reapresentam as seções). A estrutura da música é também mais curta - introdução, A, B, AA e coda – e na repetição da seção **A**, Dino Sete Cordas se aproveita somente de alguns poucos elementos da primeira, como o sentido de um motivo ou a finalização de outro.

Como em *Alvorada*, o motivo com maior número de variações e de ocorrências é o cromático (motivo 01) – são quatorze variações que, neste caso, não se repetem.

Motivos na harmonia

Nesta seção, os motivos comentados na seção anterior e as variações de

motivos (listadas no anexo D) são estudados em relação a seus contextos harmônicos, isto é, ao(s) acorde(s) que são tocados pela base harmônica enquanto Dino os executa.

Cada tabela representa um contexto harmônico que é descrito em seu título.

Tabela 12: Motivos em um único acorde

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 05: 6M em cabeça de tempo	16
	Motivo 11	45

Tabela 13: Motivos em I – IIm, I - IV ou I – VIIø[23]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 08.02: 2M em cabeça de tempo e padrão 1 – 2 – 3 – 5 invertido	92
	Motivo 05.01	17
	Motivo 05.05	88
	Motivo 06: 6M em cabeça de tempo	16

[23] Quando se fala em I – IIm e I – IV, está-se tratando do caminho de um acorde para seu subdominante. São muito comuns, em choros e sambas, casos em que se considere o acorde meio-diminuto, VIIø, como um acorde menor com baixo na 6M. Dessa forma, os movimentos I – VIIø e I – IIm são catalogados em uma mesma categoria.

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 06.01: semelhante ao motivo 06, com 6M e ♭2 em cabeça de tempo e introduzido por ornamento no padrão com bordadura 5 - #4 - 5	64

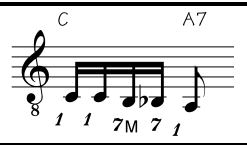
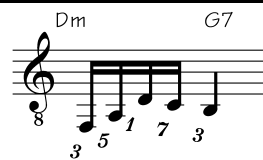
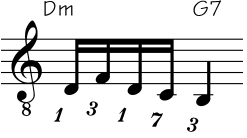
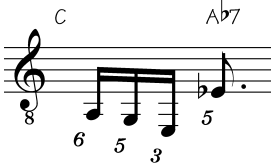
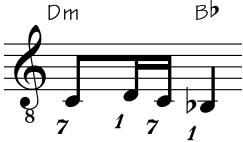
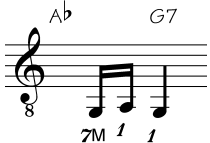
Tabela 14: Motivos em I – VI7 (ou I – V7/II)[24]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01.05	37
	Motivo 01.05.01	85
	Motivo 01.05.02	89

Tabela 15: Motivos em IIm – V7 ou IIø – V7[25]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 03	14, 78
	Motivo 03.01	30
	Motivo 03.05	52
	Motivo 03.05-1: mesmo motivo (03.05-2) é utilizado em movimento IVm – V7	62

[24] Movimento harmônico de um acorde para o dominante de seu subdominante relativo.
[25] Movimento de acorde menor ou meio diminuto para acorde dominante uma 4J acima.

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 04.01	18
	Motivo 05.02	21
	Motivo 07: 7M em cabeça de tempo em melodia cromática sob acorde dominante	30
	Motivo 07.01: semelhante ao motivo 07, com o desdobramento de acorde completo	78

Tabela 16: Motivos em IV – V7 ou IVm – V7[26]

Motivo	Observações	Compassos
Fm G7 / 5 3 1 7 5	**Motivo 08**	32
Fm G7 / 1 3 5	**Motivo 03.03**	34
Fm G7 / 3 5 1 5 3	**Motivo 03.06**	80
Fm G7 / 1 3 1 7 5	**Motivo 03.05-2:** mesmo motivo (03.05-1) é utilizado em movimento IIm – V7	82

[26] Movimento de acorde maior ou menor para acorde dominante uma 2M acima.

	Motivo 12: motivo formado por dois padrões 3 – 5 – 1 – 5 (motivos 03.08 e 03.09)	80

Tabela 17: Motivos em V7 – I ou V7 - Im[27]

Motivo	Observações	Compassos
G7 C	**Motivo 01.01**	11
G7 C	**Motivo 01.06**	47
G7 C7	**Motivo 01.07.01**	50
G7 C	**Motivo 01.08**	59
G7 C7	**Motivo 03.03**	38, 94
G7 C7	**Motivo 08.01:** padrão 1 – 2 – 3 – 5 invertido	70
G7 Cm	**Motivo 03.07**	81

[27] Movimento de acorde dominante para acorde maior ou menor 4J acima.

	Motivo 04	15
	Motivo 04.02	19, 67
	Motivo 04.03	23
	Motivo 05.04	75

Tabela 18: Motivos em outros contextos harmônicos

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 09	40
	Motivo 01.03	28
	Motivo 01.09: 6M em cabeça de tempo em melodia cromática sob acorde maior	60
	Motivo 05.04.01: 6M em cabeça de tempo	76

C A♭7 6 5 3 5	**Motivo 02**	12
Dm B♭ 7 1 7 1	**Motivo 11.04**	84
G7 Gm 6 3	**Motivo 01.04:** 7M em cabeça de tempo em melodia cromática sob acorde dominante	31
G7 A7 4 1	**Motivo 01.02**	24
G7 A7 4 4 1	**Motivo 01.02.01**	72
G7 D7 ♭3 3	**Motivo 01.07:** ♭3 em cabeça de tempo em melodia cromática sob acorde dominante	49
G7 Eø 1 1	**Motivo 01.07.02**	51
A♭ G7 7M 1 1	**Motivo 11.03:** antecipação, da fundamental do segundo acorde, em forma de ornamento	48

Comentários

- Os motivos do violão de sete cordas dessa gravação são baseados nos modos correspondentes aos acordes (contextos harmônicos) e na escala cromática;

- Sob acordes menores e meio-diminutos, praticamente não ocorrem motivos diatônicos;

- Há dezoito casos em que, em dada progressão harmônica, a última nota do primeiro compasso é uma 7, que se resolve meio tom abaixo na cabeça do compasso seguinte. Desses, onze são ainda precedidos pela fundamental do primeiro acorde. Esse padrão 1 - 7 ocorre, principalmente, em harmonias do tipo IIm – V7 e V7 – I (resolvendo na 3M do acorde seguinte) e do tipo IVm – V7 (resolvendo na 5J do acorde seguinte). Dos seis casos em que a 7 não é precedida diretamente pela fundamental, quatro têm como intermediária a 7M, em um padrão 1 – 7M – 7.

- Há também oito casos de melodias descendentes a partir da fundamental de um acorde maior desenvolvidas em um âmbito de uma terça menor: quatro desses casos em movimentos harmônicos de uma 4J, onde da fundamental se chega à 3M do acorde seguinte, e outros quatro em movimentos harmônicos de uma 6M, em que, da fundamental do primeiro acorde se atinge a fundamental do subseqüente;

- como em Alvorada, ocorre, nos motivos 06 e 06.01, a 6M em cabeça de tempo fraco sob acorde maior.

Particularidades

- Do compasso 49 ao 52, Dino desenvolve um padrão cromático que se repete mais duas vezes para atingir os baixos em Sol# (E), Sol (A7) e Fá# (F#ø). Esse mesmo

recurso é usado de maneira semelhante nos compassos 75 e 76 (com um padrão diatônico e não cromático) e acontece também em sua gravação de *O Mundo é Um Moinho*[28] (que não consta deste trabalho). Nessas duas vezes – em *Amor Proibido* - os padrões não foram tocados somente em espaços deixados pelo tema;

- destaca-se o motivo 06.01, finalizado por aproximações cromáticas. Geralmente, essas finalizações ocorrem linearmente sobre a escala cromática mas, nesse caso, há uma nota Ré♭ atingida por aproximação descendente e, em seguida, as notas dó e si, atingidas por aproximações ascendentes;

Figura 4: Motivo 06.01

- o motivo 12 é formado por uma seqüência de dois motivos em 3, 5, 1, 5. O padrão 3, 5, 1, 5 se encaixa muito bem em progressões harmônicas em 2M descendente quando o segundo acorde é maior, pois, nesses casos, a 5J do fim do primeiro padrão estará sempre meio tom acima da 3M do segundo padrão.

Figura 5: Motivo 12

[28] CARTOLA, CARTOLA. **O Mundo é um Moinho.** In: CARTOLA. **Cartola.** Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1976.

Cinco Companheiros

Pixinguinha

B1
fl.
vl. 7
bx.
F
Gm
C7
F
A
Dm
D
G7
C
C7
D7
G7
C7
F
G#º
F
Dm
Gm
C7
F
C

B2
fl.
vl.
vl. 7
bx.
F
Gm
C7
F
A
Dm
G7
C
C7
D7
G7
C7
F
F
Dm
Gm
C7
F

AA
fl.
vl.
vl. 7
bx.
Dm
A
C°
G
C7
F
Dm
A
E
A
C7
F
A7
D 7 (b9)
Gm

fl.
vl.
vl. 7
bx.
G#°
A7
Dm
F
Bb
A7
Dm
F7
C1
Bb
F
Bb7
Eb
Ebm
Bb
D
A7
D
F7
Bb
Bb7
Bb7
Eb

77
fl.
E♭m
B♭
G7
C7
3
F7
B♭
F
vl. 7
bx.
C2
81
vl.
B♭
F
B♭7
E♭
85
E♭m
B♭
D
A7
D
F7
Gliss.
Gliss.
Gliss.
89
B♭
B♭7
B♭7
E♭
6

93
fl.
vl.
vl. 7
bx.
E♭m
B♭
G7
C7
F7
E°
AAA
97
Dm
A
D7
G
101
C7
F
Dm
E
105
A7
(b9)
D 7
Gm

transcrição - Remo Pellegrini

3.3.3 Cinco Companheiros

Composição de Pixinguinha gravada em 1964 por Altamiro Carrilho[29] em seu disco, Choros Imortais, acompanhado pelo Regional do Canhoto (informação pessoal)[30] - Canhoto (cavaco), Dino Sete Cordas (violão de 7 cordas), Meira (violão de 6 cordas) e Jorginho (pandeiro) – e por Jorge Marinho ao contrabaixo.

Seções: Introdução, A, B1, B2, AA, C1, C2, AAA[31].

Motivos

Dessa gravação, foram extraídos oito motivos e cinqüenta e três variações.

Tabela 19: Motivos

Motivo	Descrição	Compassos
	Motivo 01[32]: motivo diatônico descendente	01, 49
	Motivo 02: motivo cromático descendente[33]	06, 54, 102
	Motivo 03[34]: desdobramento de acorde com introdução cromática ascendente	10
	Motivo 04: motivo diatônico descendente - aproximação de notas de dois acordes consecutivos através de nota de passagem	12, 60, 108

[29] PIXINGUINHA, CARRILHO, Altamiro. **Cinco Companheiros.** In: CARRILHO, Altamiro. **Choros Imortais.** Rio de Janeiro: Copacabana Records, 1964.
[30] CARRILHO, Altamiro. Mensagem (e-mail) recebida em 22/01/2005.
[31] A forma escolhida para classificar as seções é descrita no Anexo C.
[32] A classificação dos motivos é descrita no Anexo C.
[33] Do motivo 01.04 originaram-se outras dez variações. Sendo esse o primeiro motivo cromático da peça e sabendo-se, pelo conjunto das peças analisadas, que esse motivo é largamente utilizado por Dino, essa variação de motivo recebeu também outra numeração – motivo 02 – para que a catalogação ficasse mais clara e coerente no conjunto das análises.
[34] A proximidade entre motivos pequenos pode dar origem a aglomerados de motivos. Neste trabalho, tais aglomerados são também classificados de Motivos.

	Motivo 05: motivo cromático descendente com uma repetição de nota[35]	19, 34
	Motivo 06: desdobramento de acorde ascendente e descendente	23, 26
6	**Motivo 07:** motivo diatônico ascendente e descendente, com uma aproximação cromática	72
6	**Motivo 08:** desdobramento de acorde com alternâncias de sentido	74

O violão de sete cordas, nessa gravação, inicia desenvolvendo um padrão motívico descendente nos quatro primeiros compassos. Nesses compassos, suas notas alvo se alteram cromaticamente de Do# a Si♭ e, no sexto compasso, introduzida por outras duas semicolcheias, a quarta variação do motivo torna-se o primeiro motivo cromático da peça.

Da mesma forma, o violão de sete cordas desenvolve outro padrão (a partir de uma variação do mesmo primeiro motivo do parágrafo anterior, o motivo 01.10) no início das seções **C1** e **C2**, durante os 4 primeiros compassos; e ainda mais um padrão, motivo 05, no início da seção **B2**.

Há muitos motivos fixados à forma (que se repetem ao se reapresentarem as seções), como os já citados nos parágrafos anteriores; o motivo 03; 01.06; 01.07; 01.08; 01.09; 08; 04.03; além do motivo 06.03 que, apesar de estar em duas seções diferentes, em ambos os casos antecipa as voltas da seção **A,** em contraponto nota contra nota com a flauta.

Na partitura de *Cinco Companheiros* encontram-se diversos contrapontos nota contra nota envolvendo o violão de sete cordas: com o violão de seis cordas nos inícios

[35] Melodicamente, este poderia ser considerado uma variação do motivo cromático mas, da forma como se desenvolve nos compassos 34 e 35, pode ser considerado também motivo que acompanha o desenvolvido na melodia principal.

das seções **A**; com a flauta nos inícios das seções **B**, nas antecipações das seções **A** e em outros momentos da peça; e com o contrabaixo - muitas vezes, dobrando - em semínimas, e no final, em semicolcheias. Explica-se, assim, o maior número de motivos fixados à forma e o menor número de motivos em relação às outras peças analisadas.

Na presença de um contrabaixo – outro instrumento de tessitura grave - e em arranjo com passagens previamente determinadas, é difícil desenvolver-se improvisações no sete cordas com total liberdade. Nesse contexto, Dino interpretou uma linha de poucos motivos com muitas variações (53 variações sobre 8 motivos), o que parece ser uma forma de compor uma linha melódica interessante sem dificultar a compreensão da melodia principal[36].

Motivos na harmonia

Nesta seção, os motivos comentados na seção anterior e as variações de motivos (listadas no anexo D) são estudados em relação a seus contextos harmônicos, isto é, ao(s) acorde(s) que são tocados pela base harmônica enquanto Dino os executa.

Cada tabela representa um contexto harmônico que é descrito em seu título.

Tabela 20: Motivos em um único acorde

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 05	19, 34
	Motivo 06.04	112

[36] As músicas analisadas neste trabalho são interpretadas por Cartola, Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho, acompanhados por regionais, nos quais está Dino Sete Cordas. Há diversas melodias presentes (incluindo as do violão de sete cordas) em cada arranjo, que fazem parte do acompanhamento, junto aos instrumentos da base rítmica e harmônica. Cada melodia transcrita desses três intérpretes é considerada, neste texto, "melodia principal".

	Motivo 08: 2M como nota de ápice em motivo de desdobramento de acorde	74
	Motivo 02.04	39

Tabela 21: Motivos em I – Im

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 02.07	68, 76, 84
	Motivos 02.09 6M em cabeça de tempo em motivo cromático	92

Tabela 22: Motivos em I – I7 (ou I – V7/IV)[37]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01.11-1 mesmo motivo (01.11-2) é utilizado em movimento IV – V7 (compasso 82)	73

Tabela 23: Motivos em I – IIm, I - IV ou I – VIIø[38]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivos 01.06 e 01.06.01-2 mesmo motivo (01.06-1) é utilizado em movimento VIm - I (compasso 16)	14, 32 , 62, 88, 110
	Motivos 04.01	17

[37] Movimento harmônico de um acorde para o dominante de seu subdominante.
[38] Quando se fala em I – IIm e I – IV, trata-se do caminho de um acorde para seu subdominante. São muito comuns, em choros e sambas, casos em que se considere o acorde meio-diminuto, VIIø, como um acorde menor com baixo na 6M. Dessa forma, os movimentos I – VIIø e I – IIm são catalogados em uma mesma categoria.

Tabela 24: Motivos em I – V[39] ou Im - V

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 02.10	81
	Motivo 01.10.01	65
	Motivo 01	01, 49

Tabela 25: Motivos em I – VIm ou VIm - I[40]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivos 01.04 e 02	06, 54, 102
	Motivo 01.06.01-1 mesmo motivo (01.06-2) é utilizado em movimento I - IV (compasso 32)	16

Tabela 26: Motivos em I – VI7 (ou I – V7/II)[41]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 04.03	78, 94

Tabela 27: Motivos em IIm – V7 ou IIø – V7[42]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 02.02	18

[39] Movimento de um acorde para seu dominante.
[40] Movimento harmônico entre acordes relativos.
[41] Movimento harmônico de um acorde para o dominante de seu subdominante relativo.
[42] Movimento de acorde menor ou meio diminuto para acorde dominante uma 4J acima.

	Motivo 06.01	38

Tabela 28: Motivos em V7 - I[43]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 06	23, 26
	Motivo 04.02	27
	Motivo 05.02	35
	Motivo 06.02: 2M como nota de ápice em motivo de desdobramento de acorde	42, 100
	Motivo 01.10	64
	Motivo 02.06	67
	Motivo 02.06.01	83
	Motivo 08.01: 2M como notas de ápice; desdobramento de acorde com a 9M (2M) adicionada	89
	Motivo 03: ♭2 em cabeça de tempo sob acorde dominante	09

[43] Movimento de acorde dominante para acorde maior 4J acima.

Motivo	Observações	Compassos
Eb G7 C7	**Motivo 03.02:** ♭2 em cabeça de compasso	105
Eb G7 C7	**Motivo 03.01:** 2M em cabeça de tempo de melodia cromática; ♭2 em cabeça de tempo sob acorde dominante	57
E G7 C	**Motivo 07:** 2M como nota de ápice	72
C G C	**Motivo 01.12**	80

Tabela 29: Motivos em Iº - ♭II; Iº - III; Iº - V ou Iº - ♭VII[44]

Motivo	Observações	Compassos
C° G	**Motivo 01.02**	03
C° G	**Motivo 01.02.01**	51

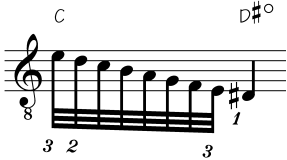
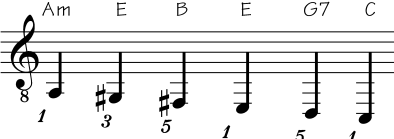
Tabela 30: Motivos em I - ♭IIº ; I – IIIº; I - Vº ou I - ♭VIIº[45]

Motivo	Observações	Compassos
C E°	**Motivo 01.01**	02, 50

Tabela 31: Motivos em outros contextos harmônicos

Motivo	Observações	Compassos
C E7	**Motivo 02.01:** ♭2 em cabeça de tempo sob acorde dominante	09, 105

[44] Movimento harmônico de um acorde diminuto (ou uma de suas inversões) para acorde meio tom acima.
[45] Movimento harmônico de um acorde para acorde diminuto (ou uma de suas inversões) meio tom acima.

C E7	**Motivo 02.01.01** 2 em cabeça de tempo sob acorde maior	57
C E	**Motivo 02.08**	70, 86
C E	**Motivo 01.07**	20, 36
C D♯°	**Motivo 01.09**	28, 44
D G7	**Motivo 01.11-2:** 6M em cabeça de tempo sob acorde maior. O mesmo motivo (01.11-1) é utilizado em movimento I – I7 (compasso 73)	82
D G7	**Motivo 02.05**	66
D G7	**Motivo 01.03**	04, 52
Dm D♯°	**Motivo 04**	12, 60, 108
G7 A7	**Motivo 01.08**	24, 40
Am E B E	**Motivo 01.05**	06
Am E B E G7 C	**Motivo 01.05.01**	54, 102

Comentários

- Os motivos do violão de sete cordas dessa gravação são baseados nos modos correspondentes aos acordes (contextos harmônicos) e na escala cromática, com exceção dos motivos 03 e 03.01;

- os motivos 03, 03.01 e 03.02 ocorrem sob acorde dominante e são compostos pela sua fundamental adicionada do arpejo do acorde diminuto meio tom acima, o que explica o intervalo de ♭2, aparentemente inusitado;

- sob acordes menores e diminutos, ocorrem, principalmente, desdobra-mentos de acordes e cromatismos. Os poucos motivos diatônicos exploram somente os graus 7, 1, 2 e 3 de suas respectivas escalas;

- o padrão 1 – 7 ou 1 – 7M - 7, encontrado em finais de motivos em *Amor Proibido*, também aparece em *Cinco Companheiros*. Todos, em movimentos harmônicos em quartas (V7 – I ou IIm – V7) e todos resolvendo na terça do acorde seguinte.

Particularidades

- O motivo 05 surge, pela primeira vez, no compasso 19, imitando o motivo que vem sendo desenvolvido na melodia principal desde o compasso anterior, um tempo depois do mesmo. Na repetição da seção **B**, os motivos 02.03, 05 e 05.01 já aparecem dobrando o desenvolvimento motívico desde o seu primeiro compasso (compassos 34 e 35) e prolongando-o além do desenvolvimento da flauta com o motivo 05.02;

- nos motivos 03 (e variações); 06.02; 07; 08 (e variação), há, como nota de ápice, a 2M ou ♭2. Nos motivos 06 e 08, a 2M aparece ainda na seqüência 1 – 3 – 5 – 7 – 2, como se essa fosse considerada uma continuação na progressão de terças do

acorde. Além disso, os motivos 06, 08 e 03 são formados somente por desdobramento de acorde com a segunda (maior ou menor) adicionada;

Figura 6: Motivo 08.01

- há motivos que são utilizados sem nenhuma variação, em contextos harmônicos diferentes, para se atingir o mesmo acorde. É o caso dos motivos 01.11-1 e 01.11-2, e 01.06.01-1 e 01.06.01-2.

Esses casos mostram que, provavelmente, há momentos em que os intervalos são pensados com relação ao acorde alvo, sem deixar de se observar a pertinência dessas notas ao contexto harmônico em que estão. Ou seja, no caso da figura abaixo, a nota Ré é vista como 3M do acorde a ser atingido, através do motivo, na 7m de B♭ e não, como mostrado no motivo 01.11-2, como 6M do acorde anterior.

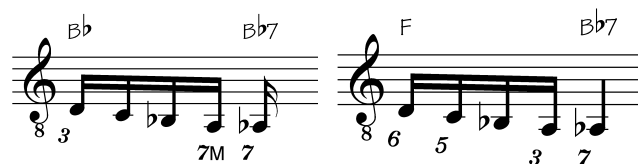



Figura 7: Motivos 01.11-1 e 01.11-2

Corra e Olhe o Céu

Cartola e
Dalmo Casteli

21
voz
vl. 7
Am
D7
G
25
Gm
E7
A7
29
D6
A
33
Am
G
G♯°
37
D
B7
E (9) 7
A7

voz
vl. 7
Am
B7
G6
G♯°
D
B7
E7(9)
A7
A2
trb.
voz
vl. 7
D
A7
D6
trb.
vl. 7
A7
Am
D7
trb.
vl. 7
G
Gm

fl.
trb.
vl. 7
E7
A7
D6
A
Am
G
G#°
D
B7
E 7
A7
Am
B7
G6
G#°
D
B7

fl.
trb.
vl. 7
E 7 (9)
A7
D
A7
A3
voz
vl. 7
D6
A7
Am
D7
G
Gm
E7
A7
D6
A

101
voz
vl. 7
Am
G
G#°
105
D
B7
E 7 (9)
A7
109
Am
B7
G6
G#°
113
D
B7
E 7 (9)
A7
117
fl.
coda
D
G#ø
Gm

transcrição - Remo Pellegrini

3.3.4 Corra e Olhe o Céu

Composição de Cartola, gravada em 1974 pelo próprio Cartola[46] (voz), acompanhado por Dino Sete Cordas (violão de 7 cordas), Canhoto (cavaco), Meira (violão de 6 cordas), Gilberto (pandeiro), Copinha (flauta) e Raul de Barros (trombone)[47].

Seções: Introdução, A1, A2, A3, Coda[48].

Motivos

Dessa gravação, foram extraídos quatorze motivos e quarenta variações.

Tabela 32: Motivos

Motivo	Descrição	Compassos
	Motivo 01[49]: motivo cromático descendente	03, 45, 71
	Motivo 02[50]: desdobramentos de acorde (com uma nota de passagem) em sentido ascendente e descendente	06
	Motivo 03: motivo diatônico descendente	09
	Motivo 04: motivo diatônico descendente seguido de desdobramento do acorde de Si maior	11

[46] CARTOLA, CARTOLA. **Corra e Olhe o Céu**. In: CARTOLA. **Cartola**. Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1974.
[47] AMÉRICO, Luiz. **A História da MPB.** Itabuna. Disponível em: <http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-cartola-1974.php>. Acesso em 06/04/2005.
[48] A forma escolhida para classificar as seções é descrita no Anexo C.
[49] A classificação dos motivos é descrita no Anexo C.
[50] A proximidade entre motivos pequenos pode dar origem a aglomerados de motivos. Neste trabalho, tais aglomerados são também classificados de Motivos.

	Motivo 05: motivo em 5J descendente antecipado por bordadura	12
	Motivo 06: motivo diatônico descendente antecipado por intervalo de terça maior ascendente	18, 30
	Motivo 07: motivo diatônico descendente	21
	Motivo 08: desdobramento de acorde descendente e ascendente com duas notas de passagem	24
	Motivo 09: desdobramento de acorde descendente com finalização cromática	49
	Motivo 10: desdobramento de acorde ascendente e descendente com uma nota de passagem	52
	Motivo 11: motivo diatônico[51] ascendente e descendente	64
	Motivo 12: repetição de nota seguida de motivo diatônico ascendente	97
	Motivo 13: seqüência de dois desdobramentos de acorde descendentes – o primeiro, finalizado em apojatura	97
	Motivo 14: seqüência de três trechos diatônicos (de quatro notas) descendentes	133

Nessa canção, houve pouquíssimas repetições de motivos e, além disso, alguns motivos se repetiram mas em outros contextos (motivos 07, 07.02 e 03.04.02). Isso poderia denotar que o violão de sete cordas tivesse sido completamente improvisado mas Dino produz, a partir da seção **A2**, um padrão de alternância entre baixos

sincopados e melodias descendentes, que indica a definição prévia de um comportamento melódico, apesar de as notas não se repetirem exatamente. Ainda, analisando-se as variações de motivos[52], vê-se que há muitas com pequenas diferenças e que ocorrem em posições definidas na seção (motivo 03.04).

Dino Sete Cordas se vale da estrutura melódica da canção de Cartola. *Corra e Olhe o Céu* é composta por somente uma seção na qual o segundo motivo (compassos 18 e 19) é reapresentado, com variações, por três vezes e, após uma primeira finalização (compassos 26 a 28) e reexposição do primeiro motivo (compasso 29), reapresenta aquele segundo mais duas vezes. Ao todo, o mesmo motivo aparece em uma só seção por seis vezes e Dino se utiliza dele para criar seus motivos, que se apresentam, com variações, acompanhando a mesma estrutura melódica.

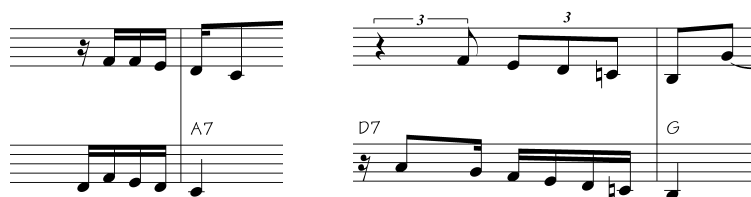



Figura 8: Semelhança entre motivos do violão e da voz – compassos 18-19 e 90-91

Motivos na harmonia

Nesta seção, os motivos comentados na seção anterior e as variações de motivos (listadas no anexo D) são estudados em relação a seus contextos harmônicos, isto é, ao(s) acorde(s) que são tocados pela base harmônica enquanto Dino os executa.

Cada tabela representa um contexto harmônico que é descrito em seu título.

[51] Exceto pelo salto de terça entre Fá e Lá.
[52] As variações de motivos encontram-se no anexo D.

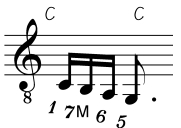
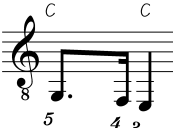
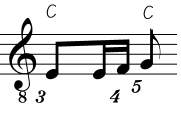
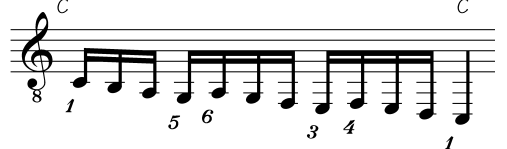
Tabela 33: Motivos em um único acorde

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 03.03.01	117
	Motivos 07-2 e 07.01	23, 29
	Motivo 12: padrão em terça que, seguido pelo motivo 12.01, atinge as notas da tríade maior	97
	Motivo 12.01: padrão em terça que, junto com o motivo 12, atinge, em cabeças de tempo, as notas da tríade maior	97
	Motivo 14: seqüência de três padrões 4 – 3 – 2 – 1 que atinge, em cabeças de tempo, as notas da tríade maior	133
	Motivo 07.02-1	25

Tabela 34: Motivos em I – Im ou V7 - Vm

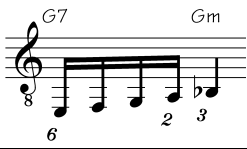
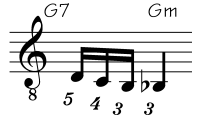
Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 03.04: 6M em cabeça de tempo	58
	Motivo 03.04.01: 6M em cabeça de tempo	66
	Motivo 03.04.04: 6M em cabeça de tempo	92

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 03.04.05: 6M em cabeça de tempo	100
	Motivo 08: 6M acrescentada a desdobramento de acorde	24
	Motivos 01.04	74, 109
	Motivo 01.07	124
	Motivo 03.01: 6M em cabeça de tempo	10
	Motivo 03.03	54

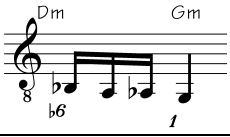
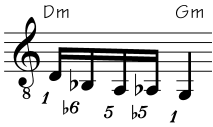
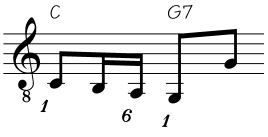
Tabela 35: Motivos em Im – IVm

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01	03, 45, 71
	Motivo 01.06	121

Tabela 36: Motivos em I – V7[53]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 03.02	15

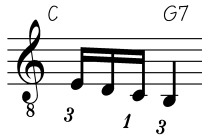
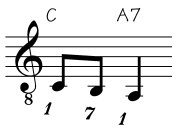
[53] Movimento de um acorde para seu dominante.

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 06	18, 30
	Motivo 06.01	86
	Motivo 09	49
	Motivo 09.01: padrão 1 – 2 – 3 – 5 invertido	83
	Motivo 10: padrão 1 – 2 – 3 – 5	52
	Motivo 11: padrão 1 – 2 – 3 – 5; 6M como nota de ápice	64
	Motivo 13: 2M em cabeça de tempo	98

Tabela 37: Motivos em I – VI7 (ou I – V7/II)[54] ou Im – VI7

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01.05	79, 105
	Motivo 03.04.02-2	113
	Motivo 07.03	37

[54] Movimento harmônico de um acorde para o dominante de seu subdominante relativo.

Motivo	Observações	Compassos
Dm B7 — 1 7M 7 1	**Motivo 01.01**	26
Dm B7 — 1 7M 7 1	**Motivo 01.01.01**	94
Dm B7 — 3 2 1 7M 7 1	**Motivo 03.05:** 2M em cabeça de tempo	60

Tabela 38: Motivos em I – ♭IIº [55]

Motivo	Observações	Compassos
C C♯° — 1 7M 1 1	**Motivo 01.02**	35, 43, 69, 103
C C♯° — 7M 1 1	**Motivo 01.02.01**	111

Tabela 39: Motivos em IIm – V7[56]

Motivo	Observações	Compassos
Dm G7 — 1 7 3	**Motivo 07-1**	21

Tabela 40: Motivos em IV – V7, IVm – V7[57]

Motivo	Observações	Compassos
F G7 — 7M ♭2 1	**Motivo 01.08**	127

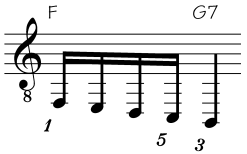
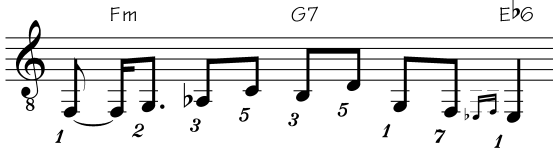
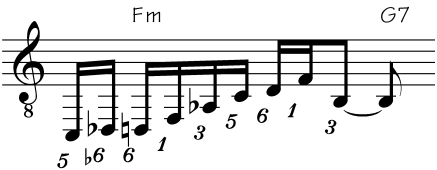
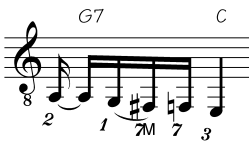
[55] Movimento harmônico de um acorde para acorde diminuto meio tom acima.
[56] Movimento de acorde menor para acorde dominante uma 4J acima.
[57] Movimento de acorde para acorde dominante uma 2M acima.

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 03	09
	Motivo 02: padrão 1 – 2 – 3 – 5; repetição de 3 – 5 um tom acima	06
	Motivo 04	11
	Motivo 08.01: desdobramento de acorde menor acrescido da 6M	75, 109
	Motivo 08.01.01: desdobramento de acorde menor acrescido da 6M	125
	Motivo 08.01.02 desdobramento de acorde menor acrescido da 6M em cabeça de tempo	128

Tabela 41: Motivos em V7 - I[58]

Motivo	Observações	Compassos
G7 C	**Motivo 01.03:** 2M em cabeça de tempo sob acorde dominante	56
G7 C	**Motivo 03.04.03**	90
G7 C7	**Motivo 03.07**	130

[58] Movimento de acorde dominante para acorde maior 4J acima.

Motivo	Observações	Compassos
G7 C7	**Motivo 05**	12
G7 C7	**Motivo 10.01:** padrão 1 – 2 – 3 – 5	123

Tabela 42: Motivos em outros contextos harmônicos

Motivo	Observações	Compassos
Dm C	**Motivo 03.04.02-1:** 6M em cabeça de tempo	68
Dm C	**Motivo 03.04.06:** 6M em cabeça de tempo	102
C F♯ø	**Motivo 03.06**	118
G7 E♭	**Motivo 07.02-2**	76
G7 E♭	**Motivo 07.03.01**	110

Comentários

- Os motivos do violão de sete cordas dessa gravação são baseados nos modos correspondentes aos acordes (contextos harmônicos) e na escala cromática;

- nos motivos 08.01, 08.01.01 e 08.01.02, sob acordes menores, são usados desdobramentos de acordes meio-diminutos ♭3 abaixo da fundamental, o que poderia pôr em dúvida se a transcrição deveria ter considerado o acorde como sendo meio-diminuto. Nos três casos, não se percebe a nota Fá# no acompanhamento do cavaco e a primeira nota do compasso, sob acorde de Am, é um Dó – recurso muito comum na linguagem de Dino quando, em seqüência de acorde maior e menor, as terças são as primeiras notas atacadas no início de cada compasso. Melhor seria então acreditar que esse seria mesmo um recurso utilizado por Dino: sobrepor o meio-diminuto ao acorde menor, levando a cadência harmônica de IVm – V7 – I a IIø – V7 – I, o que explicaria as 6M em cabeça de tempo (até mesmo, em início de compasso).

- encontram-se em *Corra e Olhe o Céu* movimentos diatônicos sob acordes menores que envolvem, inclusive, a 6M do acorde – que parecia ser evitada nas outras peças analisadas. Provavelmente, por estar inserido em desenvolvimentos motívicos nesses momentos, Dino Sete Cordas usou de uma prática diferente da habitual;

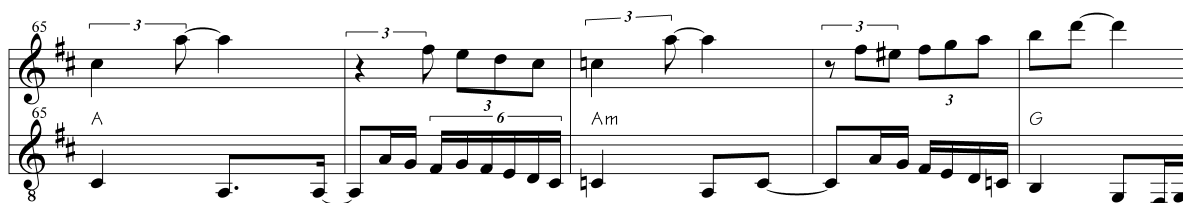



Figura 9: Motivo diatônico sob acorde menor logo após motivo semelhante sob acorde maior

- o padrão melódico 1 – 7 ou 1 – 7M - 7 também é encontrado em finais de motivos em *Corra e Olhe o Céu*. Nesse caso, não só em movimentos harmônicos

em quartas (IIm – V7 ou V7 - I), como também, em movimentos do tipo V7 – ♭III, Im – VI7 e I – VI7;

- o padrão melódico 1 – 2 – 3 – 5 é recorrente - tanto sob acordes maiores, quanto em menores - logo ao início de cada motivo (motivos 02; 10; 10.01 e 11);

- do compasso 117 ao 119, há um desenvolvimento motívico sob uma harmonia que parte do acorde D para o acorde G#ø. Sob o acorde D, ocorre um motivo em semicolcheias que finaliza na nota Lá (Ré – Dó# - Si – Lá) e, na passagem do acorde D para o acorde G#ø, o mesmo motivo é apresentado com a antecipação de uma semicolcheia para passar a nota Lá e finalizar em Sol#;

- o desenvolvimento motívico nos compassos 97 e 98 de *Corra e Olhe o Céu* é semelhante ao que ocorre em *Cinco Companheiros* nos compassos 34 e 35: motivos em colcheia, duas semicolcheias e colcheia, em que há a repetição das duas primeiras notas e, a partir de sua última nota, parte o mesmo motivo transposto;

Figura 10: Desenvolvimento motívico em *Corra e Olhe o Céu*

- alguns motivos (11, 03.04.01; 13 e 14), nessa gravação, são formados por repetições de padrões, ou seja, seqüências que constituem novos motivos, como no exemplo:

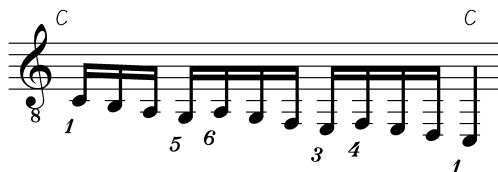



Figura 11: Motivo 14 – repetição de padrão interno ao motivo

Particularidades

Em sua dissertação, Marcia Taborda descreve a técnica criada por Dino Sete Cordas conhecida como “violão tamborim” – “esta batida caracteriza-se pela execução em pizzicato, enfatizando a sonoridade percussiva do instrumento. O padrão rítmico utilizado é” (TABORDA, 1995, p. 70):

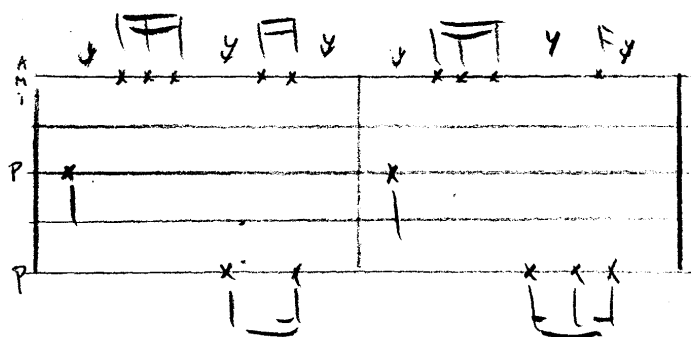



Figura 12: Representação da rítmica do “violão tamborim” extraída da dissertação de Marcia Taborda

Na introdução de *Corra e olhe o Céu*, no 5º compasso, Dino começa a apresentar a técnica do “violão tamborim”, que usará em toda a música, em que os dedos indicador e médio desenvolvem uma rítmica bastante articulada e sincopada, e o polegar, divide sua função entre marcar tempo em semínimas e sincopar - muitas vezes, em seqüências de colcheias pontuadas.

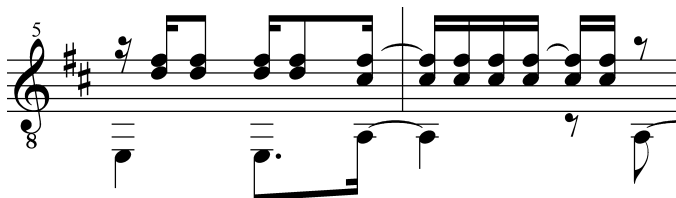



Figura 13: “Violão tamborim” em *Corra e Olhe o Céu*

Durante a seção **A1**, vê-se na partitura diversos encontros entre melodias da voz e do violão sete cordas. Algo inusitado, pois Dino costuma ter o cuidado de procurar os espaços vazios da melodia principal[59] para que o violão sete cordas não dificulte a sua compreensão. No entanto, na seção **A2**, a "idéia" é exposta por completo: Dino apresenta o "vilão tamborim" durante silêncios ou notas longas e as "baixarias", acompanhando o sentido da melodia principal.

É importante notar que "violão tamborim" é apresentado na introdução e desenvolvido na seção **A2** - momentos em que a melodia principal é interpretada pela flauta e pelo trombone. Ao retornar a voz de Cartola em **A3**, a técnica continua a ser utilizada, é interrompida ao início da coda e retorna em seus últimos quatro compassos. É comum notar-se os violões de Dino Sete Cordas mais simples ao início e mais complexos no decorrer das músicas, mas é possível que ele tenha escolhido a segunda seção **A** para expor o "violão tamborim", por ser esse um momento em que não haja voz (e letra) na melodia principal.

[59] As músicas analisadas neste trabalho são interpretadas por Cartola, Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho, acompanhados por regionais, nos quais está Dino Sete Cordas. Há diversas melodias presentes (incluindo as do violão de sete cordas) em cada arranjo, que fazem parte do acompanhamento, junto aos instrumentos da base rítmica e harmônica. Cada melodia transcrita desses três intérpretes é considerada, neste texto, "melodia principal".

Doce de Coco

Jacob do Bandolim

fl.
vl.
vl. 7
bx.
G
F♯
F
E7
Am
E
Am
Cm
D7
Gm
Gm(b6)
Gm6
Gm(b6)
Gm
Gm(b6)
Gm6
Gm(b6)

fl.
vl.
vl. 7
bx.
G7
G7
Cm
G
Cm
C#°
C#°
G
Dm6
E7
Am
D7
G
G
Bb°
B
Am
D7
G
Bb°

fl.
vl. 7
bx.
Am
D7
Bm
Bb°
G
Em
Em6/G
B
G#7
C#m7
F#7
B7
E7
A7

fl.
vl. 7
bx.
Am
D7
Dm
E7
B7
Em
Cm
G
Bm
inter
AA

fl.
vl. 7
bx.
G
Bm
Dm
E7
Am
Am7M
Am7
D7
F♯
vl.
F
Cm
Gm
Gm(b6)
Gm6

fl.
vl.
vl. 7
bx.
Glissando
Gm
Gm(b6)
Gm6
Gm(b6)
G7
G7
Cm
G
Cm
C#°
C#°
G
Dm6
E7
Am
D7
BB
G
G
Bb°
Am
D7
pizz.

105
fl.
105
G
Bb°
Am
D7
vl. 7
105
bx.
109
fl.
109
Bm
Bb°
Am
D7
vl. 7
pizz.
109
bx.
113
fl.
113
G
Em
Em6/G
B
G#7
C#m7
F#7
vl. 7
113
bx.
117
fl.
117
B7
E7
Am
A7
D7
D7
vl. 7
117
bx.

fl.
vl. 7
bx.
G
Bb°
Am
D7
Dm
E7
Am
B7
Em
Cm
G
E7
Am
D7
inter 2
AAA
G
Bm
Am
D7
G
Bm
Am
D7

137
fl.
vl. 7
bx.
G
Bm
Dm
E7
Am
Am7M
Am7
Am7M
141
Am
Am7M
Am7
D7
G
F♯
145
vl.
F
E7
Am
E
Am
149
Cm
D7
Gm
Gm(b6)
Gm6
Gm(b6)

fl.
vl.
vl. 7
bx.
Gm
Gm(b6)
Gm6
G7
Cm
G
C#°
Dm6
E7
Am
D7
Bm
coda

transcrição - Remo Pellegrini

3.3.5 Doce de Coco

Composição de Jacob do Bandolim gravada em 1964 por Altamiro Carrilho[60] em seu disco, Choros Imortais, acompanhado pelo Regional do Canhoto[61] - Canhoto (cavaco), Dino Sete Cordas (violão de 7 cordas), Meira (violão de 6 cordas) e Jorginho (pandeiro) – além de Orlando Silveira em seu acordeom e Jorge Marinho ao contrabaixo.

Seções: Introdução, A, B, AA, BB, AAA, Coda[62].

Motivos

Dessa gravação, foram extraídos cinco motivos e quarenta e duas variações.

Tabela 43: Motivos

Motivo	Descrição	Compassos
	Motivo 01[63]: motivo diatônico descendente com uma aproximação cromática	13, 143
	Motivo 02[64]: motivo cromático descendente	14, 80
	Motivo 03: desdobramento de acorde ascendente com uma nota de passagem e de finalização descendente	19

[60] BANDOLIM, Jacob do, CARRILHO, Altamiro. **Doce de Coco.** In: CARRILHO, Altamiro. **Choros Imortais.** Rio de Janeiro: Copacabana Records, 1964.
[61] CARRILHO, Altamiro. Mensagem (e-mail) recebida em 22/01/2005.
[62] A forma escolhida para classificar as seções é descrita no Anexo C.
[63] A classificação dos motivos é descrita no Anexo C.
[64] Do motivo 01.01 originaram-se outras 15 variações. Sendo esse o primeiro motivo cromático da peça e sabendo-se, pelo conjunto das peças analisadas, que esse motivo é largamente utilizado por Dino, essa variação de motivo recebeu também outra numeração – motivo 02 – para que a catalogação ficasse mais clara e coerente no conjunto das análises.

	Motivo 04[65]: motivo cromático descendente com bordaduras, introduzido pelo padrão 1 – 2 – 3 – 5	35
	Motivo 05: desdobramento de acorde descendente	37, 41, 57, 107, 111

A linha do sete cordas nessa música é desenhada com poucos motivos e muitas repetições ou pequenas variações desses. Ainda que, por facilitar a catalogação, tenha-se separado os motivos 01 e 02, eles são semelhantes. Caso não fosse assim, seriam considerados somente quatro motivos para quarenta e três variações dos mesmos.

Há vários motivos fixados à forma (que se repetem ao se reapresentarem as seções) , desses, alguns ainda dividem vozes em terças ou sextas com o violão de seis cordas.

O violão de sete cordas inicia dobrando uma linha melódica com o contrabaixo em uma seqüência harmônica do tipo I – IIIm – IIm – V7. Apesar de a seqüência não progredir em graus conjuntos, foram escolhidas inversões desses acordes que levassem um movimento diatônico à linha de baixos[66].

Após a introdução de 4 compassos, o sete cordas e o contrabaixo continuam a mesma linha e a melodia principal[67] - interpretada por Altamiro Carrilho à flauta - apresenta dois motivos em quatro compassos e uma variação sobre os mesmos nos quatro compassos seguintes. Enquanto a flauta expõe seu segundo motivo e sua variação (compassos 13 a 16), os violões desenvolvem um motivo descendente, aproveitando os momentos em que a melodia principal mantém notas longas e bordaduras ou acompanhando seus motivos também descendentes.

---

[65] A proximidade entre motivos pequenos pode dar origem a aglomerados de motivos. Neste trabalho, tais aglomerados são também classificados de Motivos.
[66] Marcia Taborda comenta a mesma passagem em sua dissertação (TABORDA, 1995, p. 73).
[67] As músicas analisadas neste trabalho são interpretadas por Cartola, Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho, acompanhados por regionais, nos quais está Dino Sete Cordas. Há diversas melodias presentes (incluindo as do violão de sete cordas) em cada arranjo, que fazem parte do acompanhamento, junto aos instrumentos da base rítmica e harmônica. Cada melodia transcrita desses três intérpretes é considerada, neste texto, "melodia principal".

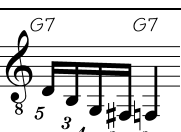
Do compasso 21 ao 24, uma passagem em Gm, Dino mantém um motivo em ostinato formado pela 3m e a fundamental do acorde e Meira, no violão de seis cordas, adiciona notas (em semínimas) que mudam gradualmente o caráter desse acorde de Gm a Gm6 e de Gm6 a Gm.

Em movimentos contrários à melodia principal, o sete cordas apresenta mais um motivo e sua variação nos compassos 25 e 26; antecipa dois motivos da flauta nos compassos 28 e 29 e finaliza paralelamente a ela outro motivo no compasso 31.

A descrição acima mostra como as participações do sete cordas parecem ter sido bem definidas dentro do arranjo, o que significa que, pela estrutura decidida por Dino, não haveria espaço para a criação de muitos motivos como acontece em um acompanhamento mais improvisado.

O motivo 04 é o que se conhece por “baixaria de obrigação”, ou simplesmente, “obrigação”. Na definição de Luiz Otávio Braga, “obrigações” “são baixarias corriqueiramente consagradas por arranjos ou que são inerentes à composição original”[68]. Essa “obrigação” (que, possivelmente tornou-se obrigação a partir dessa gravação), Dino reapresenta ao final do segundo **A** trocando as notas de bordadura, que passam de bordaduras inferiores a superiores.

Nos primeiros 6 compassos da seção **B**, o sete cordas desenvolve outro padrão motívico descendente em que todos os cinco motivos partem da mesma nota Mi em direção a notas alvo distintas - essas notas alvo do terceiro ao quinto compasso descrevem ainda um caminho cromático. Em seguida, a partir do compasso 49, em um momento bastante articulado da melodia principal, Dino procura notas em uma região aguda para o sete cordas que formam outro caminho cromático descendente a distância de semínima uma da outra, e todas a uma semicolcheia das cabeças de tempo (motivo 02.05). Se, no compasso 49, essas notas ocorrem uma semicolcheia após cada cabeça de tempo, no compasso 115, na reexposição da seção **B**, as mesmas (motivo 02.05.01) ocorrem uma semicolcheia antes cada cabeça de tempo.

[68] BRAGA, 2002, p. 35.

Do compasso 60 a 62, outra passagem que ficou consagrada em Doce de Coco: o violão sete cordas antecipa as inversões (não perfeitas) de três motivos da melodia principal em um diálogo que termina em um contraponto nota contra nota em sentido inverso.

Motivos na harmonia

Nesta seção, os motivos comentados na seção anterior e as variações de motivos (listadas no anexo D) são estudados em relação a seus contextos harmônicos, isto é, ao(s) acorde(s) que são tocados pela base harmônica enquanto Dino os executa.

Cada tabela representa um contexto harmônico que é descrito em seu título.

Tabela 44: Motivos em um único acorde

Motivo	Observações	Compassos
C° C° — 3 ♭2 1	**Motivo 02.02.01:** ♭2 como aproximação em que a 2M seria a nota pertencente à escala do acorde	29, 95
C° C° — 3 ♭2 1	**Motivo 02.02.03:** ♭2 como aproximação em que a 2M seria a nota pertencente à escala do acorde	159
G7 G7 — 1 3 5 1 7M 7	**Motivo 03.01**	25, 155
G7 G7 — 1 3 3 7M 7	**Motivo 03.01.01**	91
G7 G7 — 1 2 1 7M 7	**Motivo 01.04.04:** bordadura com 2M e escala cromática em direção à 7ª do acorde	119
G7 G7 — 5 3 1 7M 7	**Motivo 05.01**	53

	Motivo 05.03	150

Tabela 45: Motivos em I – Im ou V7 – Vm

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01.05-2: 6M em cabeça de tempo	124

Tabela 46: Motivos em I – ♭IIº ou Im – ♭IIº [69]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 02.02	28, 158
	Motivo 02.02.02	94

Tabela 47: Motivos em I – V7 ou I - V[70]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 03.04	64

Tabela 48: Motivos em I – VIm ou VIm - I[71]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 02.08	113

[69] Movimento harmônico de um acorde para acorde diminuto meio tom acima.
[70] Movimento de um acorde para seu acorde dominante.
[71] Movimento harmônico entre acordes relativos.

Tabela 49: Motivos em IIm – V7[72]

Motivo	Observações	Compassos
Dm Fm — 7 6 5 3	**Motivo 02.01**	18, 84,148

Tabela 50: Motivos em IIm – V7, IIø – V7[73]

Motivo	Observações	Compassos
Dm G7 — 3 5 1 7 3	**Motivo 03.03**	33, 163
Dm G7 — 5 3 1 7 3	**Motivo 05**	37, 41, 57, 107, 111
Dm G7 — 3 1 7 3	**Motivo 05.02**	103

Tabela 51: Motivos em IV – V7 ou IVm – V7[74]

Motivo	Observações	Compassos
Fm G7 — 3 1 1	**Motivo 02.06**	61, 127
Fm G7 — 5 6 1 3 5 3	**Motivo 03:** 6M em desdobramento de acorde menor	19
Fm G7 — 5 6 1 3 5 6 7	**Motivo 03.05:** 6M em desdobramento de acorde menor	85
Fm G7 — 5 6 1 3 5 6 1 1	**Motivo 03.05.01:** 6M em desdobramento de acorde menor	149

[72] Movimento de acorde menor para acorde dominante uma 4J acima.
[73] Movimento de acorde menor ou meio diminuto para acorde dominante uma 4J acima.
[74] Movimento de acorde maior ou menor para acorde dominante uma 2M acima.

	Motivo 03.06	125

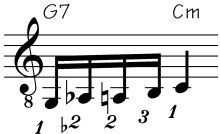
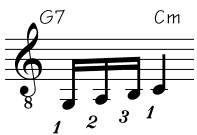
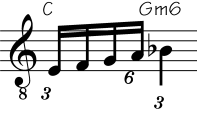
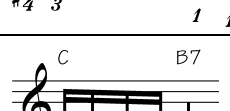
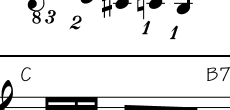
Tabela 52: Motivos em V7 – I ou V7 - Im75

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01.03: bordadura com ♭2 em dominante de acorde menor	16, 82, 146
	Motivo 01.06	60
	Motivo 03.02	26, 92, 156
	Motivo 01.04: semelhança com o motivo 01.03 em dominante de acorde menor	20, 86
	Motivo 01.04.03	62, 128
	Motivo 01.04.01	38, 54, 120
	Motivo 01.04.02: bordadura com 2M em dominante de acorde maior	46, 104

Tabela 53: Motivos em outros contextos harmônicos

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01.05-1	31, 161

75 Movimento de acorde dominante para acorde uma 4J acima.

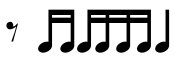
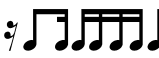
	Motivo 01	13, 143
	Motivo 01.01: ♭3 em cabeça de tempo sob acorde maior	14, 80
	Motivo 01.07: adição de nota 5ª acima última nota do motivo 01 (como em motivo 02.03.01)	79
	Motivo 02: ♭3 em cabeça de tempo sob acorde maior	14, 80
	Motivo 02.03.04: ♭3 em cabeça de tempo sob acorde maior	144
	Motivo 01.02: ♭3 em cabeça de tempo sob acorde maior	15
	Motivo 01.08	81
	Motivo 02.04.02: ♭3 em cabeça de tempo sob acorde maior	145
	Motivo 02.03	39
	Motivo 02.03.01: adição de nota 5ª acima última nota do motivo 02.03 (como em motivo 01.07)	55
	Motivo 02.03.02	105
	Motivo 02.03.03	121

	Motivo 04	35
	Motivo 04.01	102
	Motivo 02.04: ♭3 em cabeça de tempo sob acorde maior	40
	Motivo 02.04.01	106
	Motivo 01.09: 3M em cabeça de tempo sob acorde diminuto	122
	Motivo 02.07	63, 129
	Motivo 02.05	49
	Motivo 02.05.01	115

Comentários

- Os motivos do violão de sete cordas dessa gravação são baseados nos modos correspondentes aos acordes (contextos harmônicos) e na escala cromática;

- como em *Corra e Olhe o Céu*, os motivos 03, 03.05 e 03.05.01 são desdobramentos de Aø sob acordes de Cm. Também nesse caso, a nota Lá não

aparece em nenhum outro instrumento do acompanhamento, além de o violão de Meira tocar o baixo em Dó e o contrabaixo, Mi♭, o que confirma a idéia de que o acorde é mesmo considerado como sendo Cm e que Dino sobrepõe o desdobramento de Aø sob o mesmo em movimento harmônico IVm – V7;

- o padrão melódico 1 – 7, em fim de compasso, resolvendo na terça do acorde seguinte, ocorre em quase todos os V7 – I e em todos os IIm – V7, movimentos harmônicos em quartas;

- sob acordes menores e diminutos, Dino utiliza cromatismos e desdobramentos de acorde, sendo que, em acordes menores de IIm – V7 não ocorrem sextas (como ocorrem quando o movimento harmônico é de IVm – V7);

- por duas vezes, ocorre uma simples adição de uma nota 5J acima, uma semicolcheia após se atingir a nota alvo em um motivo. É uma variação motívica muito simples utilizada quando a nota alvo é a fundamental (motivos 02.03.02 e 01.07);

- é comum nessa gravação de *Doce de Coco* o deslocamento de notas em uma semicolcheia, fazendo que motivos se tornem mais ou menos sincopados.

Tabela 54: Variações de motivos por deslocamento em uma semicolcheia

Motivo	Compassos	Motivo	Compassos
	28, 158, 159		29, 94, 95
	39		105

Particularidades

- Em um breve trecho do acompanhamento – compassos 109 e 110 – Dino se utiliza de recurso polirrítmico através da repetição do motivo rítmico , em que as

acentuações do violão se desencontram das acentuações naturais do compasso binário, e termina acentuando a nota Lá, antecipadamente, em uma semicolcheia à cabeça do compasso ao sair da repetição, em uma célula ♬♫‿♩.

- As baixarias das seções **A** e **AAA** são muito semelhantes, enquanto que a maior parte das variações dos motivos apresentados na seção **A** se encontra na seção **AA**. Além disso, os ostinatos em Gm em **A** e **AAA** são idênticos e o da seção **AA** mantém a idéia de ser um desdobramento da tríade de Gm mas não é o mesmo que o apresentado da primeira vez no compasso 21. Assim, as três seções seguem a ordem "exposição, desenvolvimento e reexposição".

Festa da Vinda

Cartola e
Nuno Veloso

voz
vl. 7
21
Bø
E7
Am
Am7
25
Dm
G7
C6/9
Am
29
Dm
E7
Am
Am7
B
33
Dm
E7
Am
Am7
37
Dm
G7
C6/9
Am

voz
vl. 7
Dm
E7
Am
Am7
trb.
B ø
G7
AA
C6/9
D7
fl.
G#° (b13)

57
fl.
Dm
G7
C6/9
Am7
vl. 7
61
B∅
E7
Am
Am7
65
Dm
G7
C6/9
Am
69
voz
fl.
Dm
E7
Am
Am7
BB
73
voz
Dm
E7
Am
Am7
vl. 7

transcrição - Remo Pellegrini

3.3.6 Festa da Vinda

Composição de Cartola, gravada em 1974 pelo próprio Cartola[76] (voz), acompanhado por Dino Sete Cordas (violão de 7 cordas), Canhoto (cavaco), Meira (violão de 6 cordas), Gilberto D'Ávila (surdo), Marçal (caixa de fósforos e cuíca), Jorge José da Silva (pandeiro), Copinha (flauta) e Raul de Barros (trombone)[77].

Seções: Introdução, A, B, AA, BB, Coda[78].

Motivos

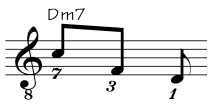
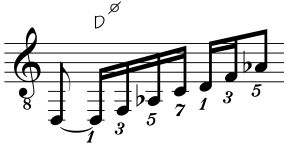
Dessa gravação, foram extraídos oito motivos e vinte e cinco variações.

Tabela 55: Motivos

Motivo	Descrição	Compassos
	Motivo 01[79]: desdobramento de acorde ascendente e descendente	05
	Motivo 02[80]: desdobramento de acorde não linear com nota de passagem diatônica e cromatismo	07
	Motivo 03: motivo diatônico em colcheias	17
	Motivo 04: fundamentais de acordes precedidas de aproximação cromática	24

[76] CARTOLA, CARTOLA. **Festa da Vinda**. In: CARTOLA. **Cartola**. Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1974.
[77] AMÉRICO, Luiz. **A História da MPB.** Itabuna. Disponível em: <http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-cartola-1974.php>. Acesso em 06/04/2005.
[78] A forma escolhida para classificar as seções é descrita no Anexo C.
[79] A classificação dos motivos é descrita no Anexo C.
[80] A proximidade entre motivos pequenos pode dar origem a aglomerados de motivos. Neste trabalho, tais aglomerados são também classificados de Motivos.

	Motivo 05: motivo diatônico descendente finalizado por aproximação cromática	27, 39, 49
	Motivo 06: motivo diatônico ascendente e descendente precedido por bordadura	31
	Motivo 07: motivo cromático descendente	35
	Motivo 08: fusão de desdobramento de acorde ascendente e motivo predominantemente diatônico e descendente	57, 65

Sob uma base completa, de surdo, pandeiro, cavaquinho e violões, a flauta apresenta a introdução em oito compassos, terminada em convenção e seguida da primeira seção **A**, em que o acompanhamento para a voz de Cartola é reduzido à caixa de fósforos de Marçal e ao violão de sete cordas. Nesse trecho, Dino praticamente não apresenta baixarias e sim, uma base bastante ritmada (violão tamborim), seguida de uma variação do motivo 01, que "chama" os outros instrumentos de volta, em que Marçal deixa sua caixa de fósforo para assumir a cuíca. A partir de então, o sete cordas volta a desenvolver os motivos que apresentou na introdução e a expor novos.

Dino 7 Cordas mantém um estilo bastante reservado nos momentos em que Cartola canta, apresentando alguns poucos motivos, principalmente, durante notas longas ou pausas da melodia principal. O arranjo reserva três momentos somente instrumentais – introdução, seção **AA** e coda – e nesses momentos o sete cordas define uma linguagem mais eloqüente.

Motivos na harmonia

Nesta seção, os motivos comentados na seção anterior e as variações de motivos (listadas no anexo D) são estudados em relação a seus contextos harmônicos, isto é, ao(s) acorde(s) que são tocados pela base harmônica enquanto Dino os executa.

Cada tabela representa um contexto harmônico que é descrito em seu título.

Tabela 56: Motivos em um único acorde

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 05.04: desdobramento de acorde com 6M acrescentada	95
	Motivo 01.01: padrão 1 – 2 – 3 – 5	23, 55, 63, 83
	Motivo 03.01	24
	Motivo 07	35
	Motivo 01.06.02	90
	Motivo 01.04: desdobramento de acorde com 2M acrescentada	51
	Motivo 01.04.01: desdobramento de acorde com 2M acrescentada	51
	Motivo 01.06: 2M acrescentada a desdobramento de acorde sem fundamental	89

	Motivo 01.06.01	90

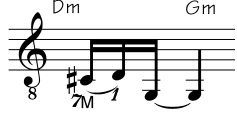
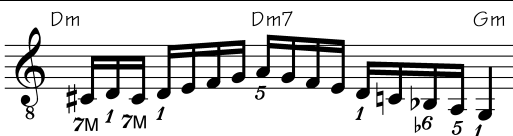
Tabela 57: Motivos em Im – IVm

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 04	24
	Motivo 04.02	56
	Motivo 04.01-1	40, 64
	Motivo 06: bordadura meio tom abaixo da fundamental e ♭6 sob acorde menor	31, 71

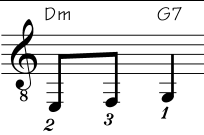
Tabela 58: Motivos em I – VIm[81]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 05: 2M em cabeça de tempo	27, 39, 49
	Motivo 05.03	59, 67

Tabela 59: Motivos em IIm – V7 ou IIø – V7[82]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 03: 2M em cabeça de tempo	17

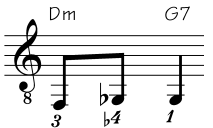
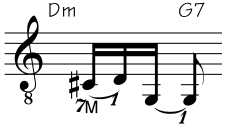
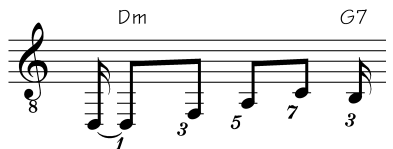
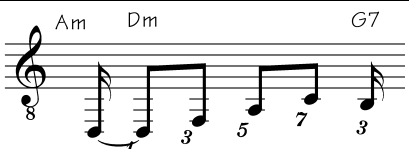
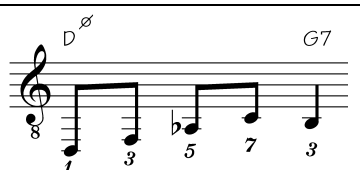
[81] Movimento harmônico de um acorde para seu relativo.
[82] Movimento de acorde menor ou meio diminuto para acorde dominante uma 4J acima.

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 03.02	25, 77
	Motivo 08	57, 65
	Motivo 04.01-2	92
	Motivo 01.03	37, 57, 81
	Motivo 01.03.02	65
	Motivo 01.03.02	65
	Motivo 01.05	61

Tabela 60: Motivos em IVm – V7[83]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01.02: desdobramento de acorde com 6M acrescentada	29
	Motivo 01.02.01: desdobramento de acorde com 6M acrescentada	69

[83] Movimento de acorde menor para acorde dominante uma 2M acima.

	Motivo 01.03.01: desdobramento de acorde com 6M acrescentada	41

Tabela 61: Motivos em V7 - I[84]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01	05
	Motivo 01.07	92
	Motivo 05.02	58, 66

Tabela 62: Motivos em outros contextos harmônicos

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 02: desdobramento de acorde com 6M acrescentada	07
	Motivo 05.01	47
	Motivo 07.01	60
	Motivo 01.04.02: desdobramento de acorde com 2M acrescentada	52
	Motivo 07.02	88

[84] Movimento de acorde dominante para acorde maior 4J acima.

Comentários

- Todos os motivos do violão de sete cordas dessa gravação são baseados nos modos correspondentes aos acordes (contextos harmônicos) e na escala cromática. O motivo 06.01 não foge à regra, pois é tocado sob um acorde de Am que é a tonalidade da seção **B**, e o modo que melhor correspondente ao acorde menor nesse caso, é o eólio, que contém a ♭6;

- como também notado na análise de C*orra e Olhe o Céu*, há três motivos (01.02, 01.02.01 e 01.03.01) que são desdobramentos de acordes menores com 6M adicionada. Os três ocorrem em contexto de IVm – V7 e a 6M adicionada transforma os trechos em desdobramentos de acorde meio-diminuto ♭3 abaixo da fundamental;

- além do caso acima, há desdobramentos de Am7 sob acordes de C (acrescentando a 6M à tríade de C) nos motivos 02 e 05.04, e desdobramentos de acorde de F#ø sobre acordes de D7 (acrescentando a 9M à tétrade de D7);

- no terceiro compasso da seção **AA**, o motivo 01.04, com a extensão de um tempo e meio, é tocado três vezes em seqüência, tendo o seu tempo de início deslocado a cada vez. O recurso da repetição – não necessariamente do deslocamento rítmico – é utilizado em outras músicas do mesmo disco, como em *corra e Olhe o Céu*, compassos 117-118 e *Alvorada*, compassos 81-82, quando a harmonia estaciona por dois compassos no mesmo acorde e quando há espaço deixado pela melodia principal;

- como em outras músicas analisadas, há motivos que são prolongados em sua re-exposição (01.02 e 01.06.01) e há motivos que, nesse prolongamento, terminam por se aglutinar, formando novos motivos (motivo 04, 01.03, 05.02 e 05).

Particularidades

- Nos compassos 57-60 e 65-68, ocorre uma repetição quase perfeita de todos os motivos, algo incomum à prática de Dino, dada a proximidade entre os dois trechos;

- se normalmente, os motivos de maior incidência são somente ascendentes, ou somente descendentes, em *Festa da Vinda*, foram variações sobre o motivo 01 – ascendente e, em seguida, brevemente descendente – que predominaram. Os motivos do tipo ♪.♬, muito freqüentes em todos os acompanhamentos até então analisados, não ocorrem, e o motivo ♫, que mais se aproximaria dele, aparece somente quatro vezes nos 96 compassos desta canção.

Floraux

Ernesto Nazareth

14
bnd.
vl.
vl. 7
Em
Bm
Em
F♯7
Bm
B
18
A♯°
B7
Em6/G
B7
Em
E7
A7
D
A7
D
22
C♯7
F♯7
F♯7(♯5)
F♯7
Bm
Em
F♯7
26
A♯°
B7
Em6/G
B7
Em
E7
A7
D
A7
D

bnd.
vl.
vl. 7
C
C#7 F#7 F#7(#5) F#7
Bm G
D A7
D
D7
G
G A#°
Am
D7
G A#°
G
Am
B7
Em
C#°

46
bnd.
vl.
G
A#°
G
A#°
D7
G
vl. 7
D1
50
G7
C
D#°
Dm
G7
C
54
C
D#°
Em
B7
Em
Gm6/Bb
58
A7
Dm
Fm/Ab
G7
C
C7

bnd.
vl.
vl. 7
F Fm6/A♭ C G♯7 C♯ G7 C
D2
G7 C D♯° Dm G7 C
G7 C D♯° Em B7 Em Gm6/B♭
A7 Dm Fm/A♭ G7 C C7

78
bnd.
vl.
vl. 7
F
Fm6/A♭
C
G♯7
C♯
G7
C
CC
82
D7
G
G
B♭°
86
Am
D7
G
B♭°
G
3
90
Am
B7
Em
F♯7
3

bnd.
vl.
vl. 7
G
A♯°
D7
ponte
F♯7
Bm
C♯7
pizz.
rall.
B°
AA
a tempo
G♯°
C♯°
B7
Em

transcrição - Remo Pellegrini

3.3.7 Floraux

Composição de Ernesto Nazareth, gravada em 1967 por Jacob do Bandolim e Conjunto Época de Ouro[85]: Dino Sete Cordas; Carlinhos (Carlos Fernandes de Carvalho Leite) e César Faria (violões de 6 cordas); Jonas Pereira da Silva (cavaco) e Jorge José da Silva (reco-reco).

Seções: A, B, C, D1, D2, CC, Ponte, AA[86].

Motivos

Dessa gravação, foram extraídos seis motivos e vinte e uma variações.

Tabela 63: Motivos

Motivo	Descrição	Compassos
	Motivo 01[87]: desdobramento de acorde com uma nota de passagem, seguido de seu retrógrado	05, 109
	Motivo 02[88]: desdobramento de acorde ascendente incompleto	09
	Motivo 03: motivo diatônico descendente	15, 119
	Motivo 04: motivo descendente formado pelos baixos de inversões de acordes em colcheias	18, 26
	Motivo 05: motivo cromático descendente com seu primeiro intervalo não-cromático	33

[85] NAZARETH, Ernesto, BANDOLIM, Jacob do. **Floraux**. In: CONJUNTO ÉPOCA DE OURO. **Vibrações**. Rio de Janeiro: RCA Camden, 1967.
[86] A forma escolhida para classificar as seções é descrita no Anexo C.
[87] A proximidade entre motivos pequenos pode dar origem a aglomerados de motivos. Neste trabalho, tais aglomerados são também classificados de Motivos.
[88] A classificação dos motivos é descrita no Anexo C.

Motivo 06:
motivo diatônico descendente

34

Tradicionalmente, os choros são compostos na forma rondó, em que a primeira seção sempre se intercala às outras seções e é ainda exposta novamente para se encerrar a peça. Neste caso, além de a composição não seguir a tradição, Jacob do Bandolim opta por interpretá-la sem as repetições das seções **A**, **B** e **C**[89] como consta da partitura original[90].

De todas as peças analisadas, esta é a que apresenta menos motivos e variações na linha do violão de sete cordas. Comparando com a partitura original, nota-se ainda que o violão de sete cordas aproveita muito pouco da mão esquerda do piano, que, na maior parte da peça, faz um acompanhamento baseado na célula rítmica como a da figura:

Figura 14: *Floraux* - fragmento da partitura original

Na seção considerada como **Ponte**, o sete cordas executa o mesmo ostinato (oitava acima) da partitura original, com as notas Fá# em oitavas e, na seção **B**, onde Ernesto Nazareth escreve grupos de logo após melodias ascendentes em colcheias, o violão de sete cordas completa a pausa de semicolcheia (como a mão esquerda do piano o faz) e ressalta a rítmica seguinte (da mão direita) junto ao bandolim.

[89] A interpretação de Artur Moreira Lima (NAZARETH, Ernesto, LIMA, Artur Moreira. **Floraux**. In: LIMA, Artur Moreira. **Arthur Moreira Lima Interpreta Ernesto Nazareth.** Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1975) segue a mesma forma escolhida por Jacob.

Apesar de o bandolim ser, usualmente, um instrumento melódico, Jacob procura acompanhar o caráter harmônico da mão direita do piano nessa peça, aproveitando-se de notas além das constantes em sua voz mais aguda. A mão esquerda do piano é substituída pela base harmônica do Conjunto Época de Ouro e as baixarias dos violões, que não estão na partitura do piano, foram tratadas com muito cuidado para não encobrirem o arranjo do bandolim. Isso pode ser percebido, inclusive, pelo número de vezes em que os violões executam motivos em paralelo e pelas vezes em que o sete cordas acompanha a melodia principal em contraponto nota contra nota[91] - houve pouco espaço para interpretações que não fossem pré-determinadas.

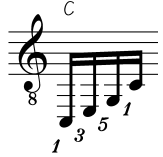
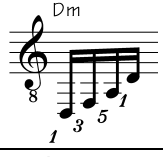
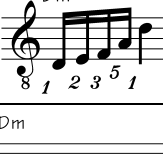
A baixaria desta peça é baseada, principalmente, na marcação dos baixos em semínimas e em motivos curtos. O mais longo – oito semicolcheias resolvendo em uma semínima - ocorre nas seções **A** e sempre em um mesmo contexto harmônico. Ainda que os motivos dos dois primeiros compassos da seção **B** fossem agrupados em um só, nesse momento, o conjunto executa uma “convenção” – contraponto nota contra nota executado por vários instrumentos. O motivo seria um pouco maior que o motivo 01 mas não seria exclusivo do violão de sete cordas.

Os motivos do início da seção **B** acompanham a rítmica do motivo da melodia principal, exceto por três semicolcheias em anacruse. Se, para o bandolim, a melodia mais aguda é ascendente em colcheias e estática em semicolcheias, para o sete cordas, ela é descendente em colcheias e ascendente em semicolcheias. Essa relação é repetida nos dois compassos seguintes e a terceira exposição desse conjunto de motivos é segmentada para o violão de sete

Figura 15: Motivos do bandolim e do violão de sete cordas no início da seção **B**.

---

[90] Anexo D.
[91] As músicas analisadas neste trabalho são interpretadas por Cartola, Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho, acompanhados por regionais, nos quais está Dino Sete Cordas. Há diversas melodias presentes (incluindo as do violão de sete cordas) em cada arranjo, que fazem parte do acompanhamento, junto aos instrumentos da base rítmica e harmônica. Cada melodia transcrita desses três intérpretes é considerada, neste texto, “melodia principal”.

cordas, que apresentará o desdobramento de acorde em semicolcheias somente dois compassos mais tarde.

Por toda a música, nas conduções em semínimas, Dino busca inversões de forma a aproximar os baixos de acordes subseqüentes e manter linearidade. Essas linhas melódicas são também definidas com relação às do violão de seis cordas, produzindo movimentos paralelos ou contrários.

Motivos na harmonia

Nesta seção, os motivos comentados na seção anterior e as variações de motivos (listadas no anexo D) são estudados em relação a seus contextos harmônicos, isto é, ao(s) acorde(s) que são tocados pela base harmônica enquanto Dino os executa.

Cada tabela representa um contexto harmônico que é descrito em seu título.

Tabela 64: Motivos em um único acorde

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 02.02.01	21, 29
	Motivo 02.02	19, 27
	Motivo 02.01: padrão 1 – 2 – 3 – 5	17, 121
	Motivo 01: padrão 1 – 2 – 3 – 5	05, 109

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01.01	13
	Motivo 01.02: padrão 1 – 2 – 3 – 5	117
	Motivo 02	09
	Motivo 02.03	25
	Motivo 02.04	113
	Motivo 06	34
	Motivo 06.02	82

Tabela 65: Motivos em I – I7 (ou I – V7/IV)[92]

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 03.01.02	77
	Motivo 05	33
	Motivo 05.05.01	50

[92] Movimento harmônico de um acorde para o dominante de seu subdominante.

C C7 / 1 7M 7	**Motivo 05.02**	61

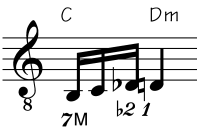
Tabela 66: Motivos em I – IIm

Motivo	Observações	Compassos
C Dm / 7M ♭2 1	**Motivo 05.01**	41, 89

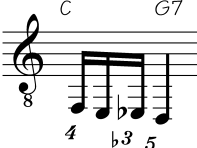
Tabela 67: Motivos em I – V7[93]

Motivo	Observações	Compassos
C G7 / 4 ♭3 5	**Motivo 05.03**	69

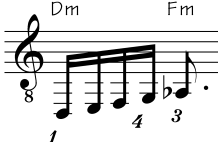
Tabela 68: Motivos em Im – IVm

Motivo	Observações	Compassos
Dm Gm / 1 7 ♭6 5 1	**Motivo 03:** ♭6 sob acorde menor	15, 119

Tabela 69: Motivos em IIm – IVm

Motivo	Observações	Compassos
Dm Fm / 1 4 3	**Motivos 03.01 e 03.01.01**	57, 59, 73, 75

[93] Movimento de um acorde para seu dominante.

Tabela 70: Motivos em IVm – V7[94]

Motivo	Observações	Compassos
Fm G7 (1 ♭2 1)	**Motivo 06.03**	111

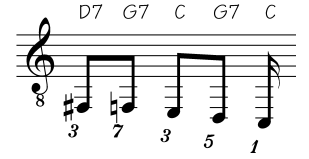
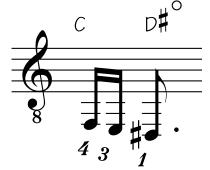
Tabela 71: Motivos em V7 - I[95]

Motivo	Observações	Compassos
G7 C (1 7 3)	**Motivo 06.01**	52, 66, 68, 70

Tabela 72: Motivos em outros contextos harmônicos

Motivo	Observações	Compassos
G#° A7 Dm6 A7 Dm (1 7 3 5 1)	**Motivo 04**	18, 26
D7 G7 C G7 C (3 7 3 5 1)	**Motivo 04.01**	20, 28
E7 A7 A7(#5) A7 Dm (3 7 5 5 1)	**Motivo 04.02**	22, 30, 33
C D7 (7M ♭2 1)	**Motivo 05.01.02**	81
C D#° (4 3 1)	**Motivo 04.02.01**	71

[94] Movimento de acorde menor para acorde dominante uma 2M acima.
[95] Movimento de acorde dominante para acorde maior 4J acima.

Comentários

- A maioria dos motivos do violão de sete cordas dessa gravação é baseada nos modos correspondentes aos acordes (contextos harmônicos) e na escala cromática;

- ao contrário do que já foi visto nas análises anteriores, em que, sob acordes menores, eram utilizados somente desdobramentos de acorde, em *Floraux*, há também trechos diatônicos;

- a sexta também é encontrada sob acorde menor – o que parece ser evitado por Dino nas outras peças analisadas. No motivo 03, ocorre a ♭6, caracterizando o uso do modo eólio, pois o trecho é tocado sob um acorde menor que é também o tom da seção **A**. Neste caso, o modo utilizado foi o eólio, que possui a ♭6;

- antes de uma análise minuciosa, ao se ouvir o disco *Vibrações*, entre todas as músicas a baixaria de *Floraux* é uma das que mais impressiona pelas linhas de sete cordas e pelo arranjo como um todo. Vê-se, por outro lado, que essa é das linhas de sete cordas em se usa material de maior simplicidade, empregado de maneira bastante sutil.

Particularidades

Além dos momentos em que divide vozes com o sete cordas, o violão de seis cordas desenvolve mais motivos do que em outras transcrições. Nessa gravação há dois violões de 6 cordas e há momentos (compassos 69 e 120) em que se vê até mesmo *divisi* a três vozes. Ainda assim, são poucos e pequenos os motivos desenvolvidos pelos dois (seções **C** e **D** e na finalização do último **A**).

De tão delicado e sutil o arranjo, escolheu-se ainda pelo acompanhamento rítmico do reco-reco. Há diversas marcações de *rallentando*; fermata; *staccato; pizziccato* e convenções, momentos em que a percussão se cala ou até em que o sete cordas se torna o único acompanhamento em ostinato (ponte). Cada melodia - dos violões – foi tratada com muito cuidado, sem sobras, e, mesmo assim, Dino encontra espaço para variar dentro dessa estrutura, em motivos que se repetem mas não exatamente, ou se omitindo em uma seção para que, na repetição, apareça sutilmente, acompanhando alguma melodia em contraponto nota contra nota.

Receita de Samba

Jacob do Bandolim

bnd.
vl. 7
A7
D7
D 7(#5)
G
Cm
G(#5)
C
E7
s/pizz.
Am
Bb°
D7

B1
bnd.
vl. 6
vl. 7
B7
Em
E7
Am
Am
Em
F#7
B7
s/pizz.

bnd.
vl. 6
vl. 7
B7
Em
E7
Am
Am
Em
F#7
Am6/C
Em
s/pizz.

B2
bnd.
vl. 6
vl. 7
B7
Em
E7
Am
Am
Em
F#7
B7
s/pizz.

bnd.
vl. 6
vl. 7
B7
Em
E7
Am
Am
Em
F#7
Am6/C
Em
D7
s/pizz.

AA

transcrição - Remo Pellegrini

3.3.8 Receita de Samba

Composição de Jacob do Bandolim, gravada em 1967 por Jacob do Bandolim e Conjunto Época de Ouro[96]: Dino Sete Cordas; César Faria (violões de 6 cordas); Jonas Pereira da Silva (cavaco); Gilberto D'Ávila (pandeiro) e Jorge José da Silva (tamborim).

Seções: Introdução, A, B1, B2, AA, Coda[97].

Motivos

Dessa gravação, foram extraídos sete motivos e quarenta e uma variações.

Tabela 73: Motivos

Motivo	Descrição	Compassos
	Motivo 01[98]: motivo diatônico descendente com salto descendente de ♭5 após atingir o início do segundo compasso	07
	Motivo 02: motivo diatônico descendente	13, 109
	Motivo 03: motivo cromático ascendente	31, 127
	Motivo 04[99]: motivo descendente seguido de semínimas em movimento ascendente	40, 56, 72, 88
	Motivo 05: desdobramento de acorde descendente com nota de passagem	05

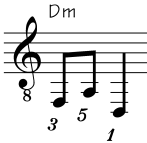
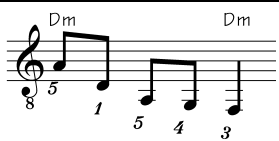
[96] BANDOLIM, Jacob do, BANDOLIM, Jacob do. **Receita de Samba**. In: CONJUNTO ÉPOCA DE OURO. **Vibrações**. Rio de Janeiro: RCA Camden, 1967.
[97] A forma escolhida para classificar as seções é descrita no Anexo C.
[98] A classificação dos motivos é descrita no Anexo C.
[99] A proximidade entre motivos pequenos pode dar origem a aglomerados de motivos. Neste trabalho, tais aglomerados são também classificados de Motivos.

	Motivo 06: padrão rítmico em colcheias e semicolcheias com variação de sentido	119
	Motivo 07: motivo cromático[100] ascendente seguido de desdobramento de acorde descendente com nota de passagem	143

De início, a baixaria de *Receita de Samba* apresenta uma série de motivos descendentes em semicolcheias; a partir do compasso 31, uma série de motivos cromáticos que resolvem uma semicolcheia antes da cabeça de cada tempo e nas seções **B**, diversos motivos descendentes em semicolcheias seguidos de três semínimas em movimento ascendente.

Se fossem separados os motivos cromáticos, diatônicos e desdobramentos de acorde em categorias diferentes como nas outras sete análises, cada uma dessas três situações descritas não seria imediatamente vista como desenvolvimento de um só motivo e um texto adicional seria necessário para se descrever o que se observa facilmente em uma primeira folheada da partitura. Os desenvolvimentos motívicos são mais setorizados que os encontrados nas peças até então analisadas e, por isso, foi necessário categorizá-los aproveitando-se dessa estrutura particular. Dessa forma, cada uma das três situações descritas acima – e outras que ainda não foram descritas – constitui uma categoria particular.

Jacob do Bandolim, que sempre teve tanto cuidado em manter as tradições quanto à forma do choro, compôs esse samba com somente duas seções – a primeira, em Sol maior e a segunda, na tonalidade relativa, Mi menor – e o desenvolvimento motívico muito claro e definido em sua melodia principal[101] foi seguido pela linha do violão de sete cordas, que acompanha, antecipa seus motivos e preenche espaços vazios.

[100] Exceto, pelo intervalo de 2M entre Mi e Fá#

[101] As músicas analisadas neste trabalho são interpretadas por Cartola, Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho, acompanhados por regionais, nos quais está Dino Sete Cordas. Há diversas melodias presentes (incluindo as do violão de sete cordas) em cada arranjo, que fazem parte do acompanhamento, junto aos instrumentos da base rítmica e harmônica. Cada melodia transcrita desses três intérpretes é considerada, neste texto, “melodia principal”.

Motivos na harmonia

Nesta seção, os motivos comentados na seção anterior e as variações de motivos (listadas no anexo D) são estudados em relação a seus contextos harmônicos, isto é, ao(s) acorde(s) que são tocados pela base harmônica enquanto Dino os executa.

Cada tabela representa um contexto harmônico que é descrito em seu título.

Tabela 74: Motivos em um único acorde

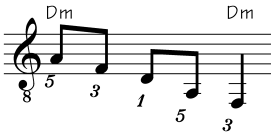
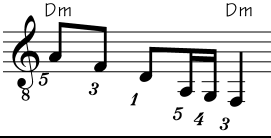
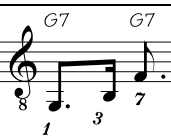
Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 02	13, 109
	Motivo 02.02.02	39
	Motivo 02.03	105
	Motivo 07	143
	Motivo 02.02.03	67
	Motivos 02.02.04 e 02.02.05	71, 81
	Motivo 05	48

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 05.02	64, 80
	Motivo 05.02.01	96
	Motivo 06.01	123
	Motivo 02.04	113

Tabela 75: Motivos em I – Im ou I7 – Im

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01.05.03: ♭5 em cabeça de tempo em motivo cromático	134

Tabela 76: Motivos em I – IVm

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01.01	10
	Motivo 01.05.01	110
	Motivo 01.02: em cromatismo, sob acorde maior, uso de ♭6 ao invés de 6M (ver comentários)	14, 26
	Motivo 01.06: em cromatismo, sob acorde maior, uso de ♭6 ao invés de 6M (ver comentários)	106
	Motivo 01.05.02: 7M em cabeça de tempo em motivo cromático	122

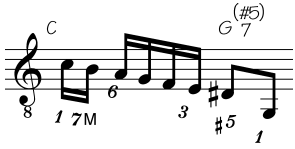
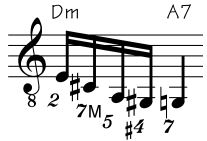
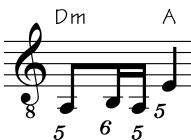
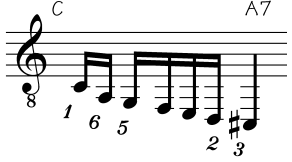
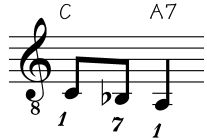
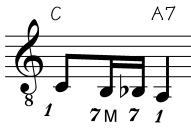
Tabela 77: Motivos em I – V7[102] ou Im – V7

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01: 6M e #5 em cabeça de tempo[103]	07
	Motivo 01.03: antecipação de desdobramento do acorde a se atingir	17
	Motivo 01.03.01: inserção de nota de passagem em motivo 01.03	112
	Motivo 06.01.01	124

Tabela 78: Motivos em I – VI7 (ou I – V7/II)[104] ou Im – VI7

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 01.04.01	20
	Motivo 01.04.02	116
	Motivo 02.02	35
	Motivo 06.02	131, 139

[102] Movimento de um acorde para seu dominante.
[103] Momento de pausa em acompanhamento harmônico. A cifra é presumida a partir do próprio motivo.
[104] Movimento harmônico de um acorde para o dominante de seu subdominante relativo.

Tabela 79: Motivos em I - ♭II º (diminuto) ou Im - ♭IIº[105]

Motivo	Observações	Compassos
Dm E♭°	**Motivo 03.02**	33, 129

Tabela 80: Motivos em IIm – V7[106]

Motivo	Observações	Compassos
Dm G7	**Motivo 02.02.01**	37, 133

Tabela 81: Motivos em IVm – V7[107]

Motivo	Observações	Compassos
Fm G7	**Motivo 02.02.08**	135
Fm G7	**Motivo 05.01**	51, 99
Fm G7	**Motivo 05.01.01**	83

Tabela 82: Motivos em V7 – I ou V7 - Im[108]

Motivo	Observações	Compassos
G7 C	**Motivo 01.04**	18, 114
G7 C7	**Motivo 02.01**	22

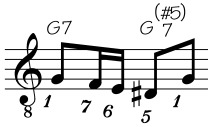
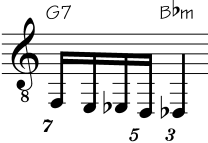
[105] Movimento harmônico de um acorde para acorde diminuto meio tom acima.
[106] Movimento de acorde menor para acorde dominante uma 4J acima.
[107] Movimento de acorde menor para acorde dominante uma 2M acima.
[108] Movimento de acorde dominante para acorde maior ou menor 4J acima.

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 02.05	118
	Motivo 03.01	32, 128
	Motivos 04.01 e 04.03: 4J em cabeça de tempo	42, 46, 58, 62, 74, 78, 90, 94

Tabela 83: Motivos em outros contextos harmônicos

Motivo	Observações	Compassos
	Motivo 04: 4J em cabeça de tempo e 2M, também em cabeça de tempo, em melodia cromática	40, 56, 72, 88
	Motivo 03	31, 127
	Motivo 03.03	34
	Motivo 03.03.01	130
	Motivo 04.02: 4J em cabeça de tempo	44, 76
	Motivo 04.02.01: 4J em cabeça de tempo	60, 92, 141
	Motivo 06.03	137

Dm Am	**Motivo 02.02.06**	102
G7 G7(#5)	**Motivo 06:** #5 em cabeça de tempo	119
G7 B♭m	**Motivo 01.05**	101
Am G7	**Motivo 02.02.07**	103

Comentários

- Como na maioria dos casos até agora analisados, os motivos do violão de sete cordas dessa gravação são baseados nos modos correspondentes aos acordes (contextos harmônicos) e na escala cromática. Há duas exceções: os motivos 01 e 06 têm como notas alvo a #5 sob acordes dominantes, intervalo esse, extraído da melodia principal, como mostra a partitura, no compasso 24, em situação semelhante às desses dois casos;

- sob acordes menores, são utilizados, principalmente, desdobramentos de acorde e, quando acontecem motivos diatônicos (motivos 05.01 e 05.01.01) a sexta é evitada e só é utilizada como bordadura no motivo 06.01.01;

- já foi citada antes a possibilidade de haver motivos “pensados” com relação ao acorde subseqüente. Nos motivos 01.02 e 01.06, sob acorde maior, ocorre a escala cromática descendente sem a 6M e com a ♭6. Esse poderia ser visto como o uso de um modo da escala menor harmônica sob o acorde maior (tomado como dominante) com aproximações cromáticas. Por outro lado, a 6M evitada poderia estar sendo vista como a 3M em relação ao acorde seguinte que, sendo um acorde menor, não a aceitaria em

seu contexto.

Além disso, no motivo 01.03 ocorre, no segundo tempo de um compasso sob acorde menor, o desdobramento do acorde dominante do compasso subseqüente. No caso do motivo 01.03.01, ainda é adicionada, como nota de passagem, a 6M do acorde menor, freqüentemente evitada por Dino nesse contexto, o que faz crer, portanto, que os motivos estariam sendo vistos como desdobramentos dos acordes dominantes dos

Figura 16: Motivos 01.03 e 01.03.01 – desdobramento antecipando o acorde subseqüente

compassos subseqüentes;

- os motivos 01.01 e 01.04.01 têm o mesmo desenho rítmico, são diatônicos, iniciam nas fundamentais dos acordes alvo e resolvem nas terças dos mesmos. Esse pode ser um padrão em que se inicia pela fundamental do acorde que se quer atingir, a 5 semicolcheias da nota alvo, e segue-se diatonicamente através do modo correspondente ao acorde de origem em melodia descendente.

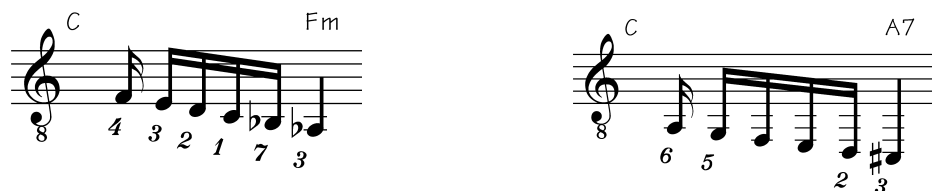



Figura 17: Motivos 01.01 e 01.04.01 – motivos iniciados pelas fundamentais dos acordes subseqüentes

- o padrão melódico 1 – 7 ou 1 – 7M - 7, também é encontrado em finais de motivos em *Receita de Samba*. Em movimentos harmônicos de 4J (IIm – V7 ou V7 - I), como também, em movimentos do tipo I – VI7 e IVm – V7;

- os motivos 05, 05.02 e 05.02.01 são precedidos pelos motivos 04.03 em suas quatro repetições. No primeiro caso, o motivo 05, o motivo descendente segue os graus

5 – 1 – 5 – 4, antes de resolver na terça do acorde seguinte; em seguida, os dois motivos 05.02 mantém somente a primeira nota se transforma em 5 – 3 – 1 – 5, passando a não ter mais a 4J como nota de passagem; já no último caso, o motivo 05.02.01 mantém todas as notas do motivo 05.02 e interpola, em semicolcheia, a nota de passagem do primeiro motivo, ficando no formato 5 – 3 – 1 – 5 – 4. Esse seria mais um dos casos em que Dino altera gradualmente os motivos do sete cordas a cada recorrência durante a música;

- outra prática comum nos acompanhamentos de Dino Sete Cordas presente em *Receita de Samba* (motivo 03.03.01) é a de, na reexposição de dado motivo, adicionar mais uma nota (pertencente ao acorde em questão) logo após se atingir a nota alvo;

- as seções **B** são formadas de duas metades semelhantes, uma de final suspensivo e outra, de final conclusivo, e suas baixarias são também semelhantes. Há diversos momentos em que uma nota aparece em uma semínima e, em momento correspondente - na outra metade, ou na repetição da seção – a mesma nota aparece repetida na figura ♪. ♩ sem que haja qualquer motivo aparente para essa mudança rítmica. Isso mostra que, para o violonista de sete cordas, essas duas figuras rítmicas são equivalentes, não havendo, na maioria das vezes, alguma intenção ao escolher uma ou outra.

Há momentos em que a definição dessa figura rítmica é necessária. Um exemplo é a forma como o motivo ♪. ♩ é (bastante) explorado em *Receita de Samba.* Nos compassos 54, 55, 86 e 87, por exemplo, esse motivo acompanha antecipações rítmicas da melodia principal, definindo um desenvolvimento motívico que se repete nas seções **B**;

- a partir do compasso 33, o bandolim começa a se utilizar de um motivo que será explorado mais três vezes nesse final da seção **A** e continuará por toda a seção **B**. Metade desse primeiro motivo é acompanhada pelo sete cordas uma 5J abaixo (mais algumas oitavas) no motivo 03.02. Esse mesmo motivo já havia sido antecipado duas

vezes pelo violão de sete cordas nos dois compassos que precedem o compasso 33, preenchendo uma pausa deixada pela melodia principal e fortalecendo a coerência e unidade do arranjo.

Particularidades

- Todos os motivos 04 (04.01; 04,02 etc) são formados por um trecho descendente e outro ascendente em três semínimas. As três semínimas são, respectivamente, a terça, a quarta e a quinta dos acordes em questão e são acompanhadas, em paralelo, pelo violão de seis cordas, que toca, respectivamente, a fundamental, a segunda e a terça de cada acorde. Não é usual encontrar-se a 4J em cabeça de tempo - principalmente, sob acordes dominantes, como nos motivos 04 e 04.02[109] - mas o violão de seis cordas em terças paralelas dá suporte ao violão de sete, na impressão de um avanço pelo campo harmônico, apesar de o cavaquinho se manter no acorde inicial;

Figura 18: Motivo 04

- a forma de se estruturar a linha do sete cordas; o violão de seis cordas que, praticamente, só é percebido no momento descrito acima; e o cuidado no

[109] Talvez fosse necessário interpretar-se as quartas e segundas como parte de outro acorde mas o cavaquinho se mantém o mesmo nesses momentos e preferiu-se interpretá-las como notas de passagem.

acompanhamento sem exageros do pandeiro e do tamborim em um samba caracterizam os arranjos do disco *Vibrações*, em que cada instrumento e o conjunto são tratados com preciosidade, sem perder o clima de espontaneidade próprio do gênero.

4 CONCLUSÃO

As oito análises apresentadas permitem que se deduza padrões da linguagem de Dino Sete Cordas para o instrumento, em acompanhamentos de samba e de choro, que serão expostos neste capítulo.

4.1 MOTIVOS

- As "baixarias" analisadas são compostas de alguns poucos motivos que são desenvolvidos no decorrer de cada peça, originando "variações de motivos" (essas, em maior quantidade). Alguns desses motivos originais possuem ainda características recorrentes e definem modelos comuns, tais como:
  - motivos diatônicos somente descendentes ou ascendentes;
  - motivos cromáticos somente descendentes ou ascendentes;
  - motivos compostos por desdobramentos de acordes;
  - motivos com somente uma mudança de direção;
  - motivos formados somente por pequenas aproximações diatônicas ou cromáticas;
- os motivos são executados, principalmente, durante pausas ou notas longas da melodia principal[1]. Apesar de ser esta uma regra básica seguida por Dino, há situações em que não é respeitada:

[1] As músicas analisadas neste trabalho são interpretadas por Cartola, Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho, acompanhados por regionais, nos quais está presente Dino Sete Cordas. Há diversas melodias presentes (incluindo as do violão de sete cordas) em cada arranjo, que fazem parte do acompanhamento, junto aos instrumentos da base rítmica e harmônica. Cada melodia transcrita desses três intérpretes é considerada, neste texto, "melodia principal".

- quando o motivo é pequeno (como aproximações em ♩. ♪ ♩), não apresentando informação suficiente para dificultar a compreensão da melodia principal;

- quando os motivos acompanham a rítmica da melodia principal em contraponto nota contra nota (*Receita de Samba*, compasso 10);

- momentos importantes para se demarcar alguma mudança, como em finais de seções (*Festa da Vinda*, compasso 71);

- trechos que sejam continuidade de um desenvolvimento motívico (*Festa da Vinda*, compasso 52);

- em repetições de seção, quando motivos são apresentados como prolongamentos de motivos já expostos anteriormente (*Cinco Companheiros*, comparando compassos 42 e 26).

Às vezes, a não concomitância de duas linhas melódicas pode perder a importância frente a alguma opção considerada mais interessante, como em *Corra e Olhe o Céu*, em que o "violão tamborim" é apresentado durante as pausas, e os motivos surgem acompanhando, aproximadamente, as direções da melodia principal. Nesse caso, a técnica do "violão tamborim" atrai para si a atenção mais do que os motivos, que ainda reforçam os movimentos da melodia principal, apesar de não estarem em contraponto nota contra nota;

- como nos exemplos analisados por Schoenberg[2], os acompanhamentos estudados neste trabalho são criadas através de desenvolvimentos motívicos. A seção **A** de *Corra e Olhe o Céu*, por exemplo, conta com quatro variações sobre o segundo motivo (compasso 18) em sua primeira frase (de final suspensivo). O mesmo motivo é retomado na segunda frase (compasso 30) por duas vezes e invertido, antes de apontar para o final do período no desenvolvimento de um motivo descendente.

[2] SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 1967. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

Na mesma peça, ao nono compasso, o violão de sete cordas apresenta um motivo que é invertido e transposto no compasso seguinte .Há casos em que os motivos desse instrumento são reapresentados (com ou sem variações) a distâncias muito maiores: por exemplo, o motivo do compasso 18, no segundo compasso da primeira frase, é reapresentado somente no compasso 30, segundo compasso da segunda frase do período. Nota-se, dessa forma, que a linha do violão de sete cordas é criada através do desenvolvimento de motivos, apesar de poder existir um intervalo maior entre as exposições dos mesmos;

- há casos em que os desenvolvimentos motívicos são localizados – sua variações são apresentadas imediatamente após o motivo de origem, sem novos elementos entre um e outro – e, para esses casos, observa-se, através das oito peças, que Dino Sete Cordas estabelece alguns clichês próprios, como:

  - reexposição de desenhos rítmicos e melódicos a intervalos (tempo) regulares (*Receita de Samba*, compassos 14-21);

  - reexposição de desenhos rítmicos e melódicos, dispondo as notas alvo em intervalos de um semitom em movimento regular ascendente ou descendente (*Cinco Companheiros*, compassos 1-5);

  - seqüências de motivos iniciados em uma mesma nota e finalizados em notas que constituem um movimento uniforme ascendente ou descendente (*Doce de Coco*, compassos 39-41);

  - antecipações[3] dos inícios das variações motívicas para que o motivo já exposto possa ser reapresentado e prolongado em sua tessitura, atingindo outras notas alvo (*Doce de Coco*, compassos 13-16);

  - seqüências de motivos que têm como notas alvo as notas que compõem o acorde sob o qual estão sendo executadas (*Alvorada*, compassos 13-14 e *Corra e Olhe o Céu, compassos 133-134*);

- é comum, em repetições de seção, haver motivos que se repetem exatamente ou com variações. Essa característica não ocorre nos arranjos de Dino em uma regularidade estrita. Nas duas primeiras análises percebe-se a diferença entre uma linha para o violão de sete cordas com 9 motivos e 17 variações (*Alvorada*) e outra, em um número menor de compassos, com 12 motivos e 39 variações (*Amor Proibido*). Se, em um caso, os motivos estarem fixados à forma implica um arranjo definido e coeso, o caso oposto implica maior grau de improviso e de liberdade, podendo ser esse um parâmetro de que o músico se utilize para alterar o caráter de seu arranjo;

- quanto às recorrências de motivos em repetições de seção, freqüentemente Dino acrescenta elementos às reexposições, chegando a aglutinar motivos adjacentes;

- percebe-se também, desenvolvimentos de idéias através das repetições das seções, como em *Cinco Companheiros,* em que, no primeiro **B**, o sete cordas imita um desenho rítmico contido na linha da flauta para, no segundo **B**, antecipá-lo à flauta e desenvolvê-lo como padrão, repetindo-o por mais três vezes;

- freqüentemente, há procedimentos (não motivos) que são fixados à forma (que se repetem ao se reapresentarem as seções). Um exemplo seria o uso do "violão tamborim" durante as pausas da melodia principal nas seções **A** de *Corra e Olhe o Céu*; um outro exemplo são os baixos em grandes saltos melódicos, sempre um compasso antes da volta de cada seção **A** em *Alvorada*. Tais procedimentos também conferem coerência e coesão ao arranjo, tendo, portanto, função semelhante àquela representada pelos motivos;

- além dos contrapontos nota contra nota, há outras formas de se estabelecer uma relação estreita entre a "baixaria" e a melodia principal:

---

[3] Antecipação do posicionamento da primeira nota de cada motivo com relação ao compasso. No exemplo citado, a nota Lá é a segunda semicolcheia do segundo tempo e , na primeira variação, passa a ser a primeira semicolcheia do segundo tempo.

- Em *receita de Samba*, o primeiro motivo, que introduz a seção **A**, é o prolongamento de um segmento em 4 semicolcheias que será apresentado na melodia principal 16 compassos depois (compasso 23);

- em C*inco Companheiros*, o motivo do compasso 19 é o mesmo que aconteceu um tempo antes na melodia principal e, na repetição dessa seção **B**, Dino antecipa o mesmo motivo da melodia principal e cria uma seqüência em repetições do contorno motívico;

- em *Doce de Coco*, o violão de sete cordas antecipa 2 motivos da flauta nos compassos 28 e 29, e, nos compassos 60 – 62, antecipa as inversões (não exatas) de três outros motivos;

* o ostinato – seqüência de repetições exatas de um motivo – é encontrado em duas das peças:

  - Em *Floraux* (compassos 98-105) o ostinato é derivado da partitura original para piano, em que Ernesto Nazareth repete oito vezes um motivo formado por 4 notas Fá# em oitavas, que são parte integrante dos acordes sob os quais são executadas;

  - em *Doce de Coco* (compassos 21-24) o recurso é utilizado por Dino em um trecho em que a harmonia se mantém em um acorde menor, enquanto Meira, no violão de seis cordas, apresenta variações para a extensão do acorde (♭6 ou 6M). Na segunda vez em que a seção é apresentada, o ostinato (compassos 86-90) é composto por repetições de uma variação rítmica e melódica sobre o motivo que compôs o primeiro.

4.2 MOTIVOS NA HARMONIA

O violão de sete cordas, além de tecer seus desenvolvimentos motívicos, relacionar sua linha melódica às dos outros instrumentos e à melodia principal, tem a

função de manter, sobre as cabeças de tempo, notas que compõem os acordes da progressão harmônica. São compilados aqui alguns padrões seguidos por Dino Sete Cordas, relacionando motivos a seus contextos harmônicos[4].

4.2.1 Uso de escalas

Dino Sete Cordas geralmente se utiliza dos modos correspondentes aos acordes sob os quais são tocados, da escala cromática e de desdobramentos dos mesmos acordes. Mais especificamente,

- sob **acordes maiores** – não dominantes – utiliza sempre o modo jônio. A #4 pode surgir como parte da escala cromática ou como bordadura para o quinto grau, não chegando a caracterizar o modo lídio;

- sob **acordes dominantes**, utiliza o modo mixolídio. Por vezes, quando o acorde dominante aponta para um acorde menor (mesmo que não resolva nele), é utilizado o desdobramento do acorde diminuto meio tom acima de sua fundamental, seguido da própria fundamental, de onde surge o intervalo de ♭2 que não faz parte do modo mixolídio. A 7M pode também surgir como parte da escala cromática ou como aproximação cromática somente entre a fundamental e a 7, elemento comum à escala dominante de bebop (*bebop dominant scale*[5]), em que a 7M é utilizada dessa forma para que se possa, em seqüência de colcheias, manter todas as notas do desdobramento do acorde em cabeças de tempo (*downbeat*)[6];

---

[4] Muitos desses comportamentos melódicos listados eram já utilizados muito antes de Dino desenvolver sua técnica, não podendo constar como sendo de sua autoria. O que é reunido neste trabalho é o material de que ele se utiliza, independentemente de sua origem.

[5] BAKER, David. **How to Play Bebop**. Van Nuys, California: Alfred, 1989, p. 1.

[6] Apesar da semelhança com a escala dominante de *bebop*, Dino não chega a utilizar a escala inteira e, muitas vezes, se utiliza do recurso da 7M sem manter as notas do desdobramento de acorde em parte forte do tempo.

- sob **acordes menores**, não há muitos casos em que aparece o 6º grau mas, na maioria das vezes em que surge, a 6ª utilizada é a maior (6M), definindo então o modo dórico.

- Quando a tonalidade em que se toca é menor, o 6º grau do acorde da tonalidade é claramente evitado por Dino. Esse seria um caso em que se poderia esperar a utilização da ♭6, a exemplo do que acontece nas melodias acompanhadas[7], por se estar definindo a escala menor natural mas, na única vez em que ocorre a ♭6 nas "baixarias" (*Floraux*, compasso 15), ela também pode ser interpretada como antecipação da terça menor do acorde seguinte;

Figura 19: Trecho de *Floraux* com a ♭6 sob acorde menor.

- sob **acordes meio-diminutos**, Dino utiliza somente o desdobramento do acorde;

- sob **acordes diminutos**, utiliza a escala diminuta, desdobramento do acorde ou a escala cromática.

4.2.2 Uso de cromatismos

> Desde o início dos anos 20 [século XX], os músicos de jazz procuravam fazer com que as linhas de seus improvisos fluíssem de forma mais suave, conectando escalas e notas de escalas através do uso de aproximações cromáticas. (BAKER, 1989, p. 1)

[7] Um exemplo é o compasso 59 de *Receita de Samba*, onde a nota Dó natural, do bandolim, é tocada sob o acorde de Em que é também a tonalidade dessa seção.

Dino Sete Cordas se utiliza freqüentemente, tanto de pequenas aproximações cromáticas, quanto de grandes trechos da escala cromática na formação integral de motivos e na finalização de diversos outros. David Baker, introduzindo um capítulo sobre escalas de *bebop* em seu livro *How to Play Bebop* (BAKER, op. cit., p. 1), define o mesmo procedimento como uma forma de suavizar caminhos melódicos utilizada por músicos de *jazz* nos anos 20.

Algumas características puderam ser definidas como padrões no uso do cromatismo nas músicas estudadas:

- em trechos cromáticos, as notas que incidem sobre cabeça de tempo não têm de ser, necessariamente notas do acorde (contexto harmônico). Somente a nota alvo deve pertencer à tríade ou tétrade do acorde em questão[8];
- os cromatismos são, na maior parte das vezes, descendentes;
- quando o motivo cromático inicia em cabeça de tempo, sua primeira nota ainda deve fazer parte do acorde, no entanto, há um caso - em *Receita de Samba*, compasso 14 – em que, para manter a lógica de um desenvolvimento motívico, o trecho cromático inicia com a ♭3 sob um acorde maior;
- pequenos trechos cromáticos (3 ou 4 notas) são tocados sempre em uma só corda do violão ou, quando há nota em outra corda, trata-se de uma corda solta no início ou fim do motivo;
- há trechos compostos por quatro semicolcheias e pela nota alvo, conectando dois acordes. A primeira semicolcheia é nota do primeiro acorde e as outras quatro são parte de uma escala cromática, descendente ou ascendente, que resolve no início do segundo acorde. Freqüentemente, ocorrem

Figura 20: Motivo cromático em *Cinco Companheiros*, compasso 54.

[8] Exemplos: *Amor Proibido*, compasso 41; *Receita de Samba*, compasso 26 e *Cinco Companheiros*, compasso 10.

saltos entre a primeira e a segunda semicolcheia – a primeira define a presença do motivo sob o primeiro acorde e a segunda já se direciona para a nota alvo[9]. Como no caso anterior, a parte cromática é composta por notas que podem ser tocadas em uma só corda do violão;

- de forma análoga, o motivo anterior pode ser formado pela repetição da fundamental nas duas primeiras semicolcheias, seguida do movimento cromático, em uma corda, em direção à nota alvo[10];

- em movimentos harmônicos que vão de um acorde maior para o mesmo acorde menor, motivos de 7 notas da escala cromática (6 mais a nota alvo), ascendente ou descendente, que partem da 6M do primeiro acorde e atingem a ♭3 do segundo. As 6 primeiras notas aparecem tanto em sextinas, quanto em semicolcheias, iniciando na metade do primeiro tempo do compasso. O mesmo motivo ainda é utilizado na progressão I – ♭VI7, atingindo a 5J do segundo acorde.

4.2.3 Desdobramentos de acordes

Se uma das funções do violão de sete cordas é "manter, sobre cabeças de tempo, notas que compõem os acordes da progressão harmônica", a utilização de desdobramentos dos acordes próprios à harmonia é uma possibilidade óbvia. No entanto, Dino se utiliza de alternativas como:

- desdobramento do IIø sobre o IVm em progressões IVm – V7, acrescentando a 6M ao acorde menor (por vezes, em cabeça de compasso)[11];

[9] Exemplos: *Amor Proibido*, compassos 37 e 72; *Corra e Olhe o Céu*, compasso 79 e *Alvorada*, compasso 39.
[10] Exemplos: *Amor Proibido*, compasso 41; *Receita de Samba*, compasso 26 e *Cinco Companheiros*, compasso 10.
[11] Exemplos: *Festa da Vinda*, compassos 29 e 4 e *Receita de Samba*, compassos 19 e 149.

- desdobramento da tétrade menor com sétima um tom e meio abaixo da fundamental do acorde maior sob o qual é executada, adicionando a 6M ao acorde maior[12];

- desdobramento do acorde meio-diminuto a partir da terça maior do acorde dominante sob o qual é executado, acrescentando a 9M ao acorde dominante (*Festa da Vinda*, compasso 89);

- desdobramento do acorde dominante acrescentado da 2M, apresentada em movimento ascendente, logo após a 7, perfazendo, ao final, o desdobramento de um acorde dominante com 7 e 9 (*Cinco Companheiros*, compasso 89);

- desdobramento, sob acorde dominante, da tétrade diminuta meio tom acima da fundamental, adicionado da própria fundamental, acrescentando assim a ♭2 ao acorde (*Cinco Companheiros*, compasso 9).

4.2.4 Comportamento sob acordes menores e meio-diminutos

Este contexto é destacado por haver um comportamento distinto do que se aplica a outras possibilidades. Do material estudado, foram extraídos poucos exemplos sob acordes meio-diminutos e nesses casos todos os motivos eram desdobramentos de acorde ascendentes iniciados pela sua fundamental.

Sob acordes menores, os desdobramentos são mais comuns que os movimentos diatônicos e o sexto grau do modo menor é evitado. Apesar de ser esse um comportamento padrão, há exceções como:

- situações em que, para manter a continuidade de algum desenvolvimento motívico, seja necessário um motivo diatônico, como em *Corra e Olhe o Céu* (compasso 68), em que ocorre também o 6º grau do modo menor;

[12] Exemplos: *Corra e Olhe o Céu*, compasso 24 e *Alvorada*, compasso 83.

- em progressões harmônicas do tipo IVm – V7, onde Dino, freqüentemente, desenvolve motivos como se estivesse em contexto de IIø – V7, acrescentando a 6M à tríade IVm[13];

- em motivos cromáticos, como em *Receita de Samba* (compasso 14), em que ocorre a ♭6;

- quando a 6M é bordadura de um motivo (*Receita de Samba*, compassos 123 e 124).

4.2.5 Outros padrões

São reunidos aqui outros padrões de comportamento do violão de sete cordas extraídos das análises apresentadas:

- o padrão melódico 1 – 2 – 3 – 5[14] em inícios de motivos é muito comum na linguagem de Dino sete Cordas[15], podendo ocorrer tanto em acordes menores quanto em maiores (dominantes ou não);

- são encontradas diversas bordaduras cromáticas inferiores em inícios de motivos, principalmente, a 7M (entre duas fundamentais[16]) e a #4 (entre duas 5J[17]);

- em progressões harmônicas em que dois acordes se encontram à distância de 4J (IIm – V7 ou V7 - I), encontram-se diversos pequenos motivos descendentes a partir da fundamental do primeiro acorde, desenvolvidos em um âmbito de uma terça menor, resolvendo na 3M do segundo. Os padrões que ocorrem são 1 – 7 – 3 ou 1 – 7M – 7 – 3[18];

---

[13] Exemplos: *Festa da Vinda*, compassos 29 e 4 e *Receita de Samba*, compassos 19 e 149.
[14] Numeração de graus a partir da fundamental. Como exemplo, em acorde de Am, 1 – 2 – 3 – 5 representa Lá – Si – Dó – Mi.
[15] Exemplos: *Festa da Vinda*, compasso 47 e *Floraux*, compassos 5 e 117.
[16] Exemplos: *Alvorada*, compasso 41; *Festa da Vinda*, compasso 31 e *Cinco Companheiros*, compasso 81.
[17] Exemplos: *Amor Proibido*, compasso 64 e *Alvorada*, compasso 81.
[18] Exemplos: *Amor Proibido*, compasso 59; *Floraux*, compasso 52 e *Receita de Samba*, compasso 37.

- em outros casos, sob a mesma condição comentada no item anterior, os padrões 1 – 7 – 3 e 1 – 7M – 7 – 3 são também encontrados em finalizações de motivos maiores[19];

- no item “desdobramentos de acordes” foi tratada, como exceção, a ocorrência de 6M sobre cabeça de tempo. No caso, utiliza-se o desdobramento da tétrade menor um tom e meio abaixo da fundamental do acorde maior sob o qual é executada, ou seja, o desdobramento do acorde relativo.

- Além de desdobramentos, são encontrados motivos diatônicos tomados como se fossem executados sobre o acorde relativo, resultando em 6M sobre cabeça de tempo[20].

- quando há divisi entre os violões (seis e sete cordas) em contrapontos nota contra nota, invariavelmente, suas melodias estão em intervalos de terças ou sextas;

- há diversos momentos em que motivos (ou trechos de motivos) são criados com relação ao contexto do acorde que se está por atingir. Tal comportamento foi percebido na análise de Cinco Companheiros, em que motivos eram repetidos perfeitamente sob acordes diferentes mas tendo em comum o acorde a se atingir[21].

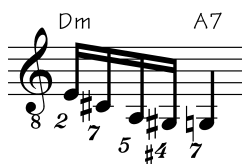



Figura 21: Motivo desenhado com relação ao acorde a se atingir (*Receita de Samba,* compasso 16)

- Do mesmo modo, no exemplo ao lado, seria difícil haver outra razão para se utilizar uma 2M em cabeça de tempo e a 7M sob acorde menor se não se considerasse o motivo uma antecipação do desdobramento da tríade de A;

- em progressões que levam o acorde de maior a menor (I – Im ou I7 – Im), a nota alvo sob o acorde menor é, invariavelmente, a B3 e, muitas vezes, a 6M é posicionada no primeiro compasso, ao início do motivo ou, ao menos, na cabeça do

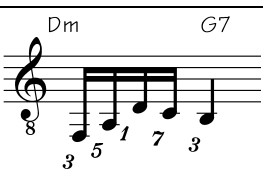
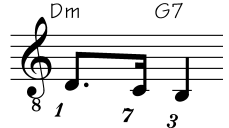
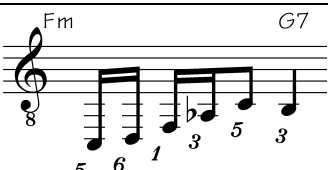
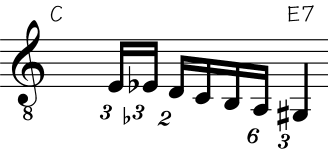
[19] Exemplos: *Doce de Coco*, compasso 37; *Amor* Proibido, compasso 59 e *Corra e Olhe o Céu*, compasso 90.
[20] Exemplos: *Corra e Olhe o Céu*, compasso 68; *Alvorada*, compasso 9 e *Receita de Samba*, compasso 7.
[21] *Cinco Companheiros*, compassos 73 e 82; compassos 16 e 32.

segundo tempo, como se a progressão fosse pensada com uma passagem intermediária pelo relativo do primeiro acorde (I – VIm – Im)22;

- por vezes, ocorre a adição de uma nota pertencente ao acorde, a uma colcheia ou semicolcheia da cabeça do tempo, logo após se atingir uma nota alvo. É uma variação motívica muito simples, utilizada quando a nota alvo é a fundamental[23];

- Dino se utiliza de repetições seqüenciais de motivos rítmicos[24]. Dependendo da extensão (rítmica) do motivo, as repetições podem fazer com que se desloque o acento melódico em relação ao acento métrico[25];

- No início deste trabalho, além de se notar a existência desenvolvimentos motívicos nas linhas do violão de sete cordas, acreditava-se na possibilidade de se encontrar e catalogar motivos, em dadas progressões harmônicas, que fossem recorrentes entre as oito músicas transcritas. Esse material catalogado poderia servir a estudantes do violão de sete cordas da mesma forma que coletâneas de *licks* (fragmentos melódicos) são utilizadas no estudo de improvisação em jazz, compondo um repertório de possibilidades melódicas a se utilizar em "baixarias". No entanto, dentre os 352 motivos (e variações) catalogados e transpostos para a mesma tonalidade, somente 11 reincidências foram encontradas em diferentes músicas sob o mesmo contexto harmônico:

Tabela 84: Motivos recorrentes

Motivo	Músicas em que é encontrado	Compassos
C C 5 6 3	Alvorada	9, 21, 25, ...
	Amor Proibido	16

[22] Exemplos: *Amor Proibido*, compassos 30-32; *Alvorada*, compassos 43-45; *Corra e Olhe o Céu*, compassos 09-11e *Cinco Companheiros*, compassos 67-69.
[23] Exemplos: *Doce de Coco*, compassos 55 e 79; *Festa da Vinda*, compasso 47; *Alvorada*, compasso 76; *Corra e Olhe o Céu*, compasso 15 e *Cinco Companheiros*, compasso 83.
[24] Exemplos: *Alvorada*, compassos 81-82 e *Corra e Olhe o Céu*, compassos 117-118.
[25] Exemplos: *Festa da Vinda*, compassos 51-52 e *Doce de Coco*, compassos 109-110.

C – C (5 … 3)	Amor Proibido	45
	Corra e Olhe o Céu	134
C – A7 (1 7M 7 1)	Amor Proibido	89
	Receita de Samba	131, 139
C – A7 (1 7M 7 1)	Amor Proibido	37
	Corra e Olhe o Céu	79, 105
Dm – G7 (3 5 1 7 3)	Alvorada	3, 19, 23, ...
	Amor Proibido	14, 78
	Doce de Coco	33, 163
Dm – G7 (1 7 3)	Alvorada	4, 8, 20, ...
	Corra e Olhe o Céu	21
Fm – G7 (5 6 1 3 5 3)	Doce de Coco	19
	Festa da Vinda	29
G7 – C7 (1 3 5 7 3)	Amor Proibido	38, 94
	Festa da Vinda	5
G7 – C (1 7 3)	Floraux	52, 66, 68, ...
	Cinco Companheiros	27
	Amor Proibido	15
	Receita de Samba	118
G7 – C (1 7 6 5 1)	Cinco Companheiros	64
	Receita de Samba	18, 114
C – E7 (3 ♭3 2 6 ♯3)	Cinco Companheiros	20, 36
	Receita de Samba	40, 56, 72, ...

Se forem considerados somente desenhos rítmicos e os padrões melódicos numerados, desprezando-se contextos harmônicos, ainda é difícil encontrar-se recorrências, e a quantidade de padrões se mantém muito pequena em relação à quantidade de motivos que não são formados por eles.

4.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho é mais um passo na criação de subsídios para o estudo do violão de sete cordas. Uma pequena parte da obra de Dino Sete Cordas, que renovou o estilo e foi base para a formação de tantos outros violonistas, foi transcrita e analisada, trazendo à luz algumas das possibilidades de se pensar o acompanhamento de samba e de choro.

A análise revela diversas técnicas utilizadas por Dino Sete Cordas: técnicas exclusivamente suas, criadas durante sua carreira, e outras próprias a costumes já aplicados na música ocidental como, por exemplo, o uso de modos gregos sob seus acordes correspondentes. Demonstra também que, apesar de haver padrões de comportamento em seus acompanhamentos, cada música é vista em sua singularidade e merece idéias individualizadas que se amoldem às suas peculiaridades.

Dino nos ensina, através de sua trajetória, a utilizar do ouvido e da atenção constante como ferramentas prioritárias à formação de um grande músico. Foi assim, “tirando” os violões que ouvia no rádio, admirando as “baixarias” marcadas de Tute e imitando os contracantos de Pixinguinha, que desenvolveu sua linguagem, enriquecida com sua criatividade e, mais tarde, através do estudo teórico.

As transcrições e o trabalho analítico, no entanto, não são suficientes para revelar a firmeza do toque de quem começou se apresentando em circos e teatros, muitas vezes tendo que fazer soar seu instrumento sem amplificação ao lado de sopros e percussões. Com o Patativa do Norte, o Regional de Benedito Lacerda (mais tarde, Regional do Canhoto) e todos os demais trabalhos, Dino desenvolveu uma agilidade invejável, própria a um músico muito requisitado em estúdios, que precisa, em pouco tempo, entender a música, suas necessidades, criar o acompanhamento e gravar com a firmeza necessária.

Jorginho do Pandeiro, seu irmão, narra que (informação verbal)[26] devido a intensa atividade em gravações e programas de rádio no período em se iniciava o Conjunto Época de Ouro, ambos (Jorginho e Dino) não podiam estar presentes aos ensaios do grupo com Jacob do Bandolim, que aconteciam em Jacarepaguá, Rio de Janeiro; os violões gravados com o Época de Ouro que, ao serem analisados, pareciam ter suas estruturas pré definidas, haviam sido tocados poucas vezes antes de se entrar no estúdio e, partituras para o sete cordas, na verdade, não havia. Muitas vezes, nem as cifras eram escritas.

Além de firmeza, agilidade e de uma visão inteligente de seu papel em cada interpretação, a análise motívica dessa amostra revela, em Dino Sete Cordas, uma personalidade inquieta. Mesmo havendo arranjos realmente definidos previamente, não se vê a postura do intérprete que simplesmente faz o que deve ser feito - tudo é decidido a cada momento e Dino não perde oportunidades para criar sobre o que deve ser exposto, mantendo o cuidado de não dificultar a compreensão da música em sua totalidade.

É difícil se dizer exatamente – se não, impossível – o que faz surgirem gênios como Dino Sete Cordas mas deve-se, ao menos, tentar decifrar seus meios e disponibilizá-los, para que maior número de pessoas possa, a partir de então, tirar suas conclusões e criar os seus próprios caminhos.

[26] Informação fornecida por Jorginho do Pandeiro em conversa privada em 28/05/2005.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Edigar de. **O carnaval carioca através da música.** Rio de Janeiro: Francisco Alves,1985.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro.** 2 ed. São Paulo: Edusp, 1989.

ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl. **Harmony and Voice Leading.** Orlando, Florida: Jovanovitch Publishers, 1989.

ALVES, Bernardo. **Pré-História do Samba.** Petrolina: Fundação Cultural de Petrolina, 2002.

BAKER, David. **How to Play Bebop**. Van Nuys, California: Alfred, 1989.

BENT, Ian; STANLEY, Sadie (Ed.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2 ed. London: Macmillan, 2001.

BERTAGLIA, Marco. **O Violão de 7 Cordas.** São Paulo: [s.n], 2002.

BRAGA, Luiz Otávio. **O Violão de Sete Cordas:** Teoria e Prática. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2002.

CAZES, Henrique. **Choro, do Quintal ao Municipal**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

CRAVO ALBIN. **Dicionário da Música Popular Brasileira.** Rio de Janeiro: 2002, Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/>.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro - A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

FENERICK, José Adriano. **Nem do Morro, Nem da Cidade:** As Transformações do Samba e a Indústria Cultural. 1920-1945. 2002. 322f. Dissertação (Doutorado em História Econômica) Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ISAACS, Alan e MARTIN, Elizabeth (org.). **Dicionário de Música Zahar**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

LIMA, Luís Filipe de. **Comunicação Intercultural: O Choro, Expressão Musical Carioca**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2001**.** Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/debates/997806328 > Acesso em:

27/01/2004.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa:** uma biografia. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

PAES, Anna in Encarte da série **Memórias Musicais** sobre o CD **Choro Carioca e Grupo Carioca**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.

PARANHOS, Adalberto. **O Brasil Dá Samba?** (OS SAMBISTAS E A INVENÇÃO DO SAMBA COMO "COISA NOSSA"). Comunicação apresentada na mesa-redonda "Samba: História e Crítica", durante o II Congreso Latinoamericano del IASPM (International Association for the Study of Popular Music), realizado em Santiago de Chile, entre 24 e 27 de março de 1997.

SPENCER, Peter; TEMKO, Peter. **A Practical Approach to the Study of Form in Music.** New Jersey: Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1988.

SÈVE, Mário. **Vocabulário do Choro**: Estudos e Composições. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo – 85 Anos de Músicas Brasileiras**. 2. ed., Vol.1, 1998.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 1967. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

TABORDA, Marcia Ermelindo. **Dino Sete Cordas e o Acompanhamento de Violão na Música Popular Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

TÁVOLA, Senador Artur da. **Discurso proferido em 12 de agosto de 1999 pelos 30 anos da morte de Jacob do Bandolim em 12 de agosto de 1999**. Disponível em <http://www.senado.gov.br/web/senador/tavola/Discursos/disc99/Ds120899_1.htm> Acesso em 26/02/2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**: da modinha à lambada. 6ª edição revisada e aumentada. São Paulo: Art Editora, 1991.

ULLOA, Alexandre. **Pagode. A Festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas.** Rio de Janeiro: Multimais, 1998.

ZAHAR. **Dicionário de Música.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

Discos

BANDOLIM, Jacob do. **Vibrações**: Jacob do Bandolim e Conjunto Época de Ouro. Rio de janeiro: RCA Camden, 1967.

CARRILHO, Altamiro. **Choros Imortais**. Rio de Janeiro: Copacabana Records, 1964.

CARTOLA. **Cartola.** Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1974.

CARTOLA. **Cartola.** Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1976.

NAZARETH, Ernesto, LIMA, Artur Moreira. **Floraux**. In: LIMA, Artur Moreira. **Arthur Moreira Lima Interpreta Ernesto Nazareth.** Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1975.

ANEXOS

ANEXO A - GLOSSÁRIO

Cabeça de compasso: início de um compasso.

Cabeça de tempo: início de um tempo.

Desdobramento de acorde: notas de um acorde dispostas não simultaneamente.

Desenvolvimento motívico: conjunto de variações sucessivas de um mesmo motivo.

Frase: "a menor unidade estrutural que finaliza com uma cadência" (SPENCER; TEMKO, 1988).

Inversão: "processo de mudar uma melodia pela execução de notas sucessivas na direção oposta" (ZAHAR, 1985).

Motivo: "'germe' da idéia" musical (SCHOENBERG, 1991).

Ostinato: "figura melódica ou rítmica repetida persistentemente" (ZAHAR, 1985).

Período: "grupo lógico de frases que dá uma impressão de conclusão" (SPENCER; TEMKO, 1988).

Redução intervalar: variação motívica que consiste na diminuição de intervalo(s) entre notas.

Redução rítmica: variação motívica que consiste na diminuição de figura(s) rítmica(s).

Retrogradação: variação na ordem das notas de um motivo em que se obtém como resultado a sua imagem especular.

Seção: "maior unidade estrutural percebida como resultado da coincidência de um número relativamente grande de unidades estruturais" (SPENCER; TEMKO, 1988).

Variação motívica: modificação executada sobre um motivo.

Violão tamborim: "execução em pizzicato [criada por Dino Sete Cordas], enfatizando a sonoridade percussiva do instrumento"(TABORDA, 1995).

ANEXO B – ACORDES E INTERVALOS UTILIZADOS

Nota: A notação comumente utilizada para acordes não exige que os intervalos de 9, 11 e 13 sejam maiores que a oitava justa apesar da utilização de numerais maiores do que oito.

Tabela 85: Intervalos

Intervalo	Lê-se
♭2	segunda menor
2M	segunda maior
♭3	terça menor
3M	terça maior
♭4	quarta diminuta
4J	quarta justa
#4	quarta aumentada

Intervalo	Lê-se
♭5	quinta diminuta
5J	quinta justa
#5	quinta aumentada
♭6	sexta menor
6M	sexta maior
7	sétima menor
7M	sétima maior
8J	oitava justa

ANEXO C – CLASSIFICAÇÕES

Seções

As diferentes seções das músicas transcritas são classificadas pelas letras A, B, C etc;

Quando seções se repetem sem interpolação de outra seção, as letras que as classificam recebem numerais (A1, A2, A3...);

Quando seções se repetem com interpolação de outra, as letras se duplicam e, em nova repetição com interpolação, se triplicam (A, B, AA, C, AAA...).

Motivos

Os motivos extraídos das linhas executadas por Dino Sete Cordas ao violão são classificados de acordo com a ordem em que aparecem na música (Motivo 01, Motivo 02...);

Variações de um motivo têm a numeração igual à do motivo de origem seguida de outra numeração, de acordo com a ordem em que aparecem na música (Motivo 01.01, Motivo 01.02...);

As variações podem também possuir variações e a numeração segue a mesma lógica do item anterior (Motivo 01.01.01, Motivo 01.01.02...);

No caso de haver motivos iguais executados sob harmonias diferentes, eles recebem também uma numeração que, nesse caso, é precedida por um hífen (Motivo 01-1, Motivo 01-2...).

ANEXO D – VARIAÇÕES DE MOTIVOS

Alvorada

Tabela 86: Variações do motivo 01 em *Alvorada*

Motivo 01	Tipo de variação	Compassos
01.01	transposição 4J acima	10, 26, 37, 58, 74
01.02	inversão e transposição ♭2 acima	13, 29, 61, 77
01.03	inversão e transposição 3M acima	13, 29, 61, 77
01.04	inversão e transposição #5 acima	14, 30, 62, 78
01.05	transposição ♭3 acima e prolongamento	14, 30, 62
01.05.01	deslocamento rítmico do motivo 01.05 e prolongamento da primeira nota	78
01.06	transposição ♭4 abaixo e prolongamento	17
01.06.01	transposição ♭2 acima do motivo 01.6	42
01.06.02	variação do mot. 01.6.1 (transposição – 8J – interpolação de nota pedal, deslocamento rítmico e ampliação rítmica)	49
01.06.03	variação do mot. 01.6.1 (transposição – oitava –deslocamento rítmico e ampliação rítmica)	65
01.06.04	como em motivo 01.6.2, variação do motivo 01.6.1 com somente uma interpolação	97
01.07	transposição precedida da fundamental repetida do primeiro acorde e deslocamento rítmico	39
01.08	transposição 4J acima, inversão, deslocamento rítmico e prolongamento	44, 92

Tabela 87: Variações do motivo 04 em *Alvorada*

Motivo 04	Tipo de variação	Compassos
04.01	retrogradação, deslocamento rítmico, omissão de uma nota e finalização cromática	85
04.02	parte cromática do motivo 04.01	37

Tabela 88: Variações do motivo 05 em *Alvorada*

Motivo 05	Tipo de variação	Compassos
05.01	transposição 5J abaixo prolongamento e deslocamento do trecho descendente	41
05.02	variação do motivo 05.1 com a troca de uma das notas de passagem, transformando o fragmento em movimento diatônico	89

Tabela 89: Variações do motivo 06 em *Alvorada*

Motivo 06	Tipo de variação	Compasso
06.01	prolongamento da nota de ápice e deslocamento rítmico	77

Amor Proibido

Tabela 90: Variações do motivo 01 em *Amor Proibido*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
01.01	transposição 4J abaixo e redução rítmica, introduzida por nota de passagem um tom acima	11
01.02	redução rítmica	24
01.02.01	motivo 01.02 com repetição da primeira nota	72
01.03	transposição 4J abaixo, prolongamento e redução rítmica	28
01.04	transposição 4J abaixo, retrogradação, prolongamento e redução rítmica	31
01.05	transposição 5J abaixo, redução rítmica e repetição da primeira nota	37
01.05.01	motivo 01.05 sem repetição da primeira nota	85
01.05.02	como em motivo 01.05.01, com ampliação rítmica	89
01.06	transposição 4J abaixo, retrogradação, prolongamento e redução rítmica	47
01.07	transposição ♭3 abaixo, prolongamento e redução rítmica	49
01.07.01	transposição (♭2 abaixo) do motivo 01.07	50
01.07.02	transposição (♭2 abaixo) do motivo 01.07 e omissão da primeira nota	51
01.08	transposição 4J abaixo e redução rítmica	59
01.09	transposição #4 abaixo, redução rítmica e prolongamento	60

Tabela 91: Variações do motivo 03 em *Amor Proibido*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
03.01	omissão de duas notas	30
03.02	transposição 5J abaixo, retrogradação, expansão intervalar e omissão de notas	34
03.03	inversão no desdobramento de acorde e ampliação rítmica	94
03.04	transposição 2M abaixo, omissão de nota de ápice e ampliação rítmica	52
03.05	transposição 6M abaixo, retrogradação e contração intervalar	62, 82
03.06	transposição 4J acima, ampliação e contração intervalar	80
03.07	retrogradação, ampliação intervalar e adição de notas (em finalização cromática)	81

Tabela 92: Variações do motivo 04 em *Amor Proibido*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
04.01	transposição 3M acima	18
04.02	inversão ampliação intervalar	19, 67
04.03	transposição 4J abaixo	23

Tabela 93: Variações do motivo 05 em *Amor Proibido*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
05.01	transposição ♭3 abaixo, retrogradação e ampliação rítmica	17
05.02	transposição 4J abaixo, retrogradação, ampliação rítmica e prolongamento	21
05.03	transposição 2M abaixo, retrogradação, ampliação rítmica e prolongamento	56

05.04	transposição ♭3 abaixo, retrogradação e omissão de notas	75
05.04.01	prolongamento e deslocamento rítmico sobre motivo 05.04	76
05.05	transposição 2M abaixo, retrogradação, ampliação rítmica e omissão de nota	88

Tabela 94: Variações do motivo 06 em *Amor Proibido*

Motivo	Tipo de variação	Compasso
06.01	adição de ornamento ao início e finalização por aproximações cromáticas	64

Tabela 95: Variações do motivo 07 em *Amor Proibido*

Motivo	Tipo de variação	Compasso
07.01	adição de duas notas, completando o desdobramento do primeiro acorde	78

Tabela 96: Variações do motivo 08 em *Amor Proibido*

Motivo	Tipo de variação	Compasso
08.01	transposição 4J abaixo, ampliação rítmica, prolongamento e adição de nota de passagem	70
08.02	transposição 5J abaixo e ampliação intervalar	92

Tabela 97: Variações do motivo 11 em *Amor Proibido*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
11.01	transposição 3M abaixo	45
11.02	transposição #4 abaixo	45
11.03	transposição 4J abaixo e omissão de notas	48
11.04	transposição 4J abaixo, omissão de nota e ampliação rítmica	84

Cinco Companheiros

Tabela 98: Variações do motivo 01 em *Cinco Companheiros*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
01.01	transposição ♭2 abaixo	02, 50
01.01.01	transposição 8J abaixo do motivo 01.01	97
01.02	transposição 2M abaixo	03
01.02.01	transposição 2M abaixo e adição, ao final, de duas notas em desdobramento de acorde (G)	51
01.03	transposição ♭3 abaixo	04, 52
01.04	contração intervalar, que transforma o motivo em motivo cromático	06, 54
01.05	transposição 3M abaixo e ampliação rítmica	06
01.05.01	transposição 3M abaixo, ampliação rítmica e prolongamento	54

01.06	inversão, transposição ♭3 abaixo e prolongamento	14, 62, 88, 110
01.06.01	transposição 4J abaixo do motivo 01.06	16, 32
01.07	prolongamento introduzido por cromatismo	20, 36
01.08	transposição 5J abaixo e prolongamento	24, 40
01.09	redução rítmica, prolongamento e transposição 4J abaixo	28, 44
01.10	transposição ♭3 abaixo e prolongamento	64
01.10.01	transposição do motivo 01.10 ♭2 abaixo	65
01.11	transposição 2M abaixo e prolongamento	73, 82
01.12	inversão, prolongamento e transposição 3M acima	80
01.13	transposição 8J abaixo	98

Tabela 99: Variações do motivo 02 em *Cinco Companheiros*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
02.01	inversão, redução rítmica e transposição ♭6 acima	09, 105
02.01.01	ampliação rítmica e deslocamento rítmico sobre o motivo 02.01	57
02.02	inversão e transposição 2M abaixo	18
02.03	transposição 2M abaixo e omissão de nota	34
02.04	transposição 6M abaixo e omissão de nota	39
02.05	transposição #4 abaixo e prolongamento	66
02.06	transposição 5J abaixo	67
02.06.01	adição de nota (8J acima de sua última nota) ao motivo 02.06	83
02.07	transposição #5 abaixo e prolongamento	68, 76, 84
02.08	inversão e transposição 4J abaixo	70, 86
02.09	redução rítmica, prolongamento e transposição #5 abaixo	92
02.10	inversão, transposição 2M abaixo e adição de nota ao início do motivo em sentido inverso	81

Tabela 100: Variações do motivo 03 em *Cinco Companheiros*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
03.01	ampliação rítmica no início e omissão de notas ao fim do motivo	57
03.02	inversão do cromatismo ao fim do motivo e omissão de notas	105

Tabela 101: Variações do motivo 04 em *Cinco Companheiros*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
04.01	transposição ♭2 acima	17
04.01.01	redução e ampliação rítmica do motivo 04.01	33
04.02	transposição ♭2 abaixo	27
04.03	inversão e transposição ♭2 acima	78, 94

Tabela 102: Variações do motivo 05 em *Cinco Companheiros*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
05.01	transposição ♭3 abaixo	35
05.02	transposição 4J abaixo	35

Tabela 103: Variações do motivo 06 em *Cinco Companheiros*

Motivo	Tipo de variação	Compasso
06.01	transposição 4J abaixo, prolongamento e finalização cromática	38
06.02	transposição 8J abaixo, prolongamento e finalização cromática	42, 100

06.03	transposição 2M abaixo, retardo do ponto de ápice do motivo ascendente e descendente	48, 96
06.04	transposição 9M abaixo, retrogradação e omissão de nota	112

Tabela 104: Variações do motivo 08 em *Cinco Companheiros*

Motivo	Tipo de variação	Compasso
08.01	omissão de notas do primeiro movimento descendente, ampliação rítmica e prolongamento ao final do motivo	89

Corra e Olhe o Céu

Tabela 105: Variações do motivo 01 em *Corra e Olhe o Céu*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
01.01	transposição 5J abaixo e repetição da primeira nota	26
01.01.01	motivo 01.01 sem repetição de nota	94
01.02	inversão, transposição ♭3 abaixo e inversão de sentido do primeiro intervalo cromático	35, 43, 69, 103
01.02.01	motivo 01.02 com omissão da primeira nota	111
01.03	transposição ♭2 acima e ampliação do primeiro intervalo	56
01.04	transposição 7M abaixo e omissão de nota	74, 109
01.05	motivo 01 com repetição da primeira nota	79, 105
01.06	prolongamento e ampliação do primeiro intervalo	121
01.07	inversão, transposição 2M acima e deslocamento rítmico	124
01.08	inversão e transposição 2M abaixo	127

Tabela 106: Variações do motivo 03 em *Corra e Olhe o Céu*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
03.01	inversão e transposição 7M acima	10
03.02	transposição 6m acima, omissão de nota e ampliação rítmica	15
03.03	transposição 7M acima e omissão de nota	54
03.03.01	motivo 03.03 transposto 3m abaixo	117
03.04	transposição 6M acima, deslocamento rítmico e prolongamento	58
03.04.01	transposição 2M acima e redução rítmica sobre o motivo 03.04	66
03.04.02	transposição ♭2 acima, prolongamento e deslocamento rítmico sobre o motivo 03.04	68, 113
03.04.03	transposição ♭2 acima, prolongamento, deslocamento rítmico e ampliação rítmica sobre o motivo 03.04	90
03.04.04	prolongamento e deslocamento rítmico	92
03.04.05	transposição 2M acima, prolongamento, deslocamento rítmico e ampliação rítmica sobre o motivo 03.04	100
03.04.06	transposição ♭2 acima, prolongamento, deslocamento rítmico e adição de nota em aproximação cromática ao início do motivo sobre o motivo 03.04	102
03.05	transposição ♭3 acima e prolongamento	60

03.06	transposição 3M acima e ampliação rítmica	118

03.07	transposição ♭3 acima, prolongamento e omissão de nota	130

Tabela 107: Variações do motivo 06 em *Corra e Olhe o Céu*

Motivo	Tipo de variação	Compasso
06.01	omissão de nota	86

Tabela 108: Variações do motivo 07 em *Corra e Olhe o Céu*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
07.01	transposição 4J acima	23
07.02	transposição ♭2 acima	25, 76
07.03	transposição 4J acima, redução e ampliação rítmica	37
07.03.01	ampliação e redução rítmica sobre o motivo 07.03	110

Tabela 109: Variações do motivo 08 em *Corra e Olhe o Céu*

Motivo	Tipo de variação	Compasso
08.01	inversão, transposição ♭9 acima e deslocamento da nota de ápice	75, 109
08.01.01	deslocamento rítmico e ampliação intervalar sobre motivo 08.01	125
08.01.02	deslocamento rítmico, prolongamento e ampliação intervalar sobre motivo 08.01	128

Tabela 110: Variações do motivo 09 em *Corra e Olhe o Céu*

Motivo	Tipo de variação	Compasso
09.01	redução e ampliação intervalar	83

Tabela 111: Variações do motivo 10 em *Corra e Olhe o Céu*

Motivo	Tipo de variação	Compasso
10.01	retrogradação, transposição ♭2 acima, ampliação intervalar e deslocamento da nota de ápice	123

Tabela 112: Variações do motivo 13 em *Corra e Olhe o Céu*

Motivo	Tipo de variação	Compasso
12		97
12.01	transposição ♭3 acima	97

Doce de Coco

Tabela 113: Variações do motivo 01 em D*oce de Coco*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
01.01	transposição ♭2 abaixo e redução intervalar	14, 80
01.02	prolongamento	15
01.03	transposição #4 abaixo e inversão do primeiro intervalo	16, 82, 146
01.04	transposição 4J acima e omissão da primeira nota	20, 86
01.04.01	expansão e redução intervalar sobre o motivo 01.04	38, 54, 120

01.04.02	transposição 4J acima e inversão do primeiro intervalo	46, 104
01.04.03	transposição #4 acima e inversão do motivo 01.04	62, 128
01.04.04	transposição ♭4 acima, ampliação intervalar e inversão do primeiro intervalo	119
01.05	transposição #4 acima e inversão	31, 124, 161
01.06	transposição ♭3 acima e inversão	60
01.07	adição de nota 5J acima de sua última nota	79
01.08	transposição 2M abaixo	81
01.09	transposição ♭3 acima, redução e ampliação intervalar	122

Tabela 114: Variações do motivo 02 em D*oce de Coco*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
02.01	transposição 2M abaixo	18, 84,148
02.02	transposição 2M acima, omissão de notas e deslocamento rítmico	28, 158
02.02.01	transposição #5 abaixo e ampliação intervalar e rítmica sobre o motivo 02.02	29, 95
02.02.02	ampliação e deslocamento rítmico sobre o motivo 02.02	94
02.02.03	transposição 8J abaixo e ampliação intervalar sobre o motivo 02.02	159
02.03	transposição 4J abaixo e prolongamento	39
02.03.01	motivo 02.03 com adição de nota ♭5 acima de sua última nota	55
02.03.02	redução rítmica sobre o motivo 02.03	105
02.03.03	omissão de notas sobre o motivo 02.03	121
02.03.04	transposição 4J abaixo sobre o motivo 02.03	144
02.04	transposição 3M acima e prolongamento	40
02.04.01	ampliação intervalar e rítmica sobre o motivo 02.04	106
02.04.02	transposição 4J abaixo sobre o motivo 02.04	145
02.05	transposição 9M acima ampliação rítmica, prolongamento e dupla inversão de sentido ao final do motivo	49
02.05.01	deslocamento rítmico sobre o motivo 02.05	115
02.06	transposição #4 acima, inversão, omissão de duas notas e adição de nota ♭3 acima de seu início	61, 127
02.07	transposição 5J acima, inversão e omissão de nota	63, 129
02.08	transposição #4 acima, ampliação rítmica e omissão de notas	113

Tabela 115: Variações do motivo 03 em D*oce de Coco*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
03.01	ampliação rítmica e deslocamento do ponto de ápice	25, 155
03.01.01	omissão de nota sobre o motivo 03.01	91
03.02	transposição 2M abaixo e ampliação rítmica	26, 92, 156
03.03	deslocamento do ponto de ápice e redução intervalar	33, 163
03.04	transposição ♭10 abaixo, ampliação intervalar e rítmica e omissão de notas	64
03.05	prolongamento ao início e ao fim do motivo e inversão de sentido no último intervalo	85
03.05.01	redução rítmica e prolongamento do motivo 03.05	149
03.06	transposição 2M acima e omissão de notas	125

Tabela 116: Variações do motivo 05 em D*oce de Coco*

Motivo	Tipo de variação	Compassos

04.01	troca das notas de bordadura por notas ♭6 e 6M acima, respectivamente, redução e ampliação rítmica	102

Tabela 117: Variações do motivo 06 em D*oce de Coco*

Motivo	Tipo de variação	Compasso
05.01	transposição ♭5 acima e redução intervalar	53
05.02	omissão de nota	103
05.03	transposição ♭10 acima, ampliação rítmica e omissão de notas	150

Festa da Vinda

Tabela 118: Variações do motivo 01 em *Festa da Vinda*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
01.01	transposição 8J acima redução e ampliação intervalar	23, 55, 63, 83
01.02	transposição 6M acima, omissão de nota, redução rítmica, redução intervalar e prolongamento	29
01.02.01	prolongamento do motivo 01.02	69
01.03	omissão de nota, ampliação e redução intervalar	37, 57, 81
01.03.01	ampliação intervalar sobre motivo 01.03j	41
01.03.02	antecipação da primeira nota e ampliação intervalar sobre motivo 01.03	65,
01.04	transposição ♭3 acima, omissão de nota, redução rítmica, redução e ampliação intervalar	51
01.04.01	deslocamento rítmico sobre motivo 01.04	51
01.04.02	ampliação intervalar sobre motivo 01.04	52
01.05	transposição 6M acima, omissão de nota, redução e ampliação intervalar	61
01.06	transposição 3M acima, omissão de notas, redução e ampliação intervalar	89
01.06.01	transposição 2M abaixo, redução e ampliação intervalar sobre motivo 01.06	90
01.06.02	deslocamento rítmico e prolongamento do motivo 01.06	90
01.07	deslocamento rítmico e ampliação rítmica	92

Tabela 119: Variações do motivo 03 em *Festa da Vinda*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
03.01	transposição 2M abaixo, inversão e ampliação intervalar	24
03.02	ampliação intervalar	25, 77

Tabela 120: Variações do motivo 04 em *Festa da Vinda*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
04.01	deslocamento rítmico	40, 64, 92
04.02	ampliação rítmica	56

Tabela 121: Variações do motivo 05 em *Festa da Vinda*

Motivo	Tipo de variação	Compassos

05.01	transposição 2M abaixo, prolongamento e adição de nota 8J acima da nota alvo	47

05.02	transposição 6M abaixo, prolongamento e adição de bordadura ao início do motivo	58, 66
05.03	prolongamento	59, 67
05.04	transposição 6M abaixo, ampliação intervalar e prolongamento	95

Tabela 122: Variações do motivo 07 em *Festa da Vinda*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
07.01	transposição 3M acima, inversão e prolongamento	60

Floraux

Tabela 123: Variações do motivo 01 em *Floraux*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
01.01	inversão do sentido do primeiro intervalo, substituindo-se a fundamental pela terça do acorde	13
01.02	redução intervalar na finalização do motivo, levando-o a resolver uma terça menor acima	117

Tabela 124: Variações do motivo 02 em *Floraux*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
02.01	transposição 5J acima, prolongamento e redução intervalar	17, 121
02.02	prolongamento e redução intervalar	19, 27
02.02.01	transposição 2M abaixo do motivo 02.02	21, 29, 33
02.03	transposição 6M acima e prolongamento	25
02.04	adição da terça maior ao início do desdobramento de acorde	113

Tabela 125: Variações do motivo 03 em *Floraux*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
03.01	transposição ♭3 acima e inversão	57, 73
03.01.01	transposição 2M abaixo do motivo 03.01	59, 75
03.01.02	redução e ampliação intervalar sobre o motivo 03.01	77

Tabela 126: Variações do motivo 04 em *Floraux*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
04.01	transposição 2M abaixo, redução e ampliação intervalar	20, 28
04.02	transposição 5J abaixo	22, 30, 33

Tabela 127: Variações do motivo 05 em *Floraux*

Motivo	Tipo de variação	Compassos

05.01	transposição ♭3 abaixo, inversão e redução intervalar	41, 89
05.01.01	transposição 2M abaixo do motivo 05.01	49
05.01.02	transposição 4J acima do motivo 05.01	81
05.02	transposição 2M abaixo e omissão de nota	61
05.02.01	transposição 5J abaixo do motivo 05.02	71
05.03	transposição 7 abaixo e redução intervalar	69

Tabela 128: Variações do motivo 06 em *Floraux*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
06.01	transposição 2M abaixo	52, 66, 68, 70
06.02	transposição #4 abaixo e redução intervalar	82
06.03	transposição ♭2 acima, redução intervalar e inversão	111

Receita de Samba

Tabela 129: Variações do motivo 01 em R*eceita de Samba*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
01.01	transposição 5J abaixo e omissão de notas	10
01.02	transposição #5 abaixo, redução intervalar e omissão de notas	14, 26
01.03	transposição 4J abaixo, ampliação intervalar (desdobramento de acorde) e omissão de notas	17
01.03.01	redução intervalar sobre motivo 01.03	112
01.04	transposição 7 abaixo e omissão de notas	18, 114
01.04.01	ampliação intervalar sobre motivo 01.04	20
01.04.02	adição da fundamental do acorde ao início do motivo 01.04 e ampliação intervalar	116
01.05	transposição 7 abaixo, redução intervalar (motivo cromático) e omissão de notas	101
01.05.01	transposição ♭3 acima sobre motivo 01.05	110
01.05.02	ampliação intervalar sobre motivo 01.05	122
01.05.03	transposição 4J acima e deslocamento rítmico sobre motivo 01.05	134
01.06	transposição 7 abaixo e omissão de notas	106

Tabela 130: Variações do motivo 02 em R*eceita de Samba*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
02.01	transposição 4J abaixo e redução intervalar	22
02.02	transposição ♭3 abaixo, redução e ampliação rítmica	35
02.02.01	transposição 2M acima sobre motivo 02.02	37, 133
02.02.02	transposição ♭10 acima, inversão e ampliação intervalar sobre motivo 02.02	39
02.02.03	substituição da segunda nota do motivo 02.02 por nota #4 acima	67
02.02.04	transposição 8J acima, inversão e ampliação intervalar sobre motivo 02.02	71

02.02.05	transposição 4J acima, inversão e ampliação intervalar sobre motivo 02.02	81
02.02.06	ampliação intervalar sobre motivo 02.02	102
02.02.07	transposição 7 acima e redução intervalar sobre motivo 02.02 e adição de nota 8J abaixo da primeira nota do segundo compasso	103
02.02.08	inversão do primeiro intervalo do motivo 02.02 e ampliação intervalar	135
02.03	transposição 3M acima e ampliação intervalar	105
02.04	transposição 7 acima e ampliação intervalar	113
02.05	transposição 2M abaixo	118

Tabela 131: Variações do motivo 03 em R*eceita de Samba*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
03.01	transposição ♭2 acima	32, 128
03.02	transposição 2M acima	33, 129
03.03	transposição ♭3 acima	34
03.03.01	adição de nota ♭3 acima da última nota do motivo 03.03	130

Tabela 132: Variações do motivo 04 em R*eceita de Samba*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
04.01	transposição 3M acima e omissão das três primeiras notas	42, 58, 74, 90
04.02	transposição 4J acima e omissão das três primeiras notas	44, 76
04.02.01	motivo 04.02 com a omissão de sua primeira nota	60, 92, 141
04.03	transposição 6M acima e omissão das três primeiras notas	46, 62, 78, 94

Tabela 133: Variações do motivo 05 em R*eceita de Samba*

Motivo	Tipo de variação	Compassos
05.01	transposição ♭2 acima, ampliação e redução rítmica e ampliação intervalar	51, 99
05.01.01	ampliação e redução rítmica sobre motivo 05.01	83
05.02	redução e ampliação intervalar	64, 80
05.02.01	interpolação de nota de passagem	96

Tabela 134: Variações do motivo 06 em R*eceita de Samba*

Motivo	Tipo de variação	Compasso
06.01	transposição 2M acima, inversão de dois intervalos e omissão de nota	123
06.01.01	ampliação intervalar sobre motivo 06.01	124
06.02	transposição #4 abaixo, redução intervalar e omissão de nota	131, 139
06.03	transposição 6M abaixo, redução intervalar e omissão de nota	137

ANEXO E – PARTITURA ORIGINAL DE *FLORAUX* PARA PIANO

6414

f
1.a
2.a
8
8
1.a
cre - - - scen - - - do
ff

2.
f
f
mf
ff
D.C. al 𝄋
6414

ANEXO F – NUMERAÇÃO DE GRAUS EM MOTIVOS

Em cada análise, nos itens “Motivos na harmonia”, as notas dos motivos, dispostos em tabelas, recebem gradações relativas aos intervalos que formam em relação às fundamentais dos acordes sob os quais são tocadas.

Aldwell e Schachter (1998, p. 15) utilizam numeração semelhante. No exemplo abaixo, as notas de uma escala são numeradas seqüencialmente:

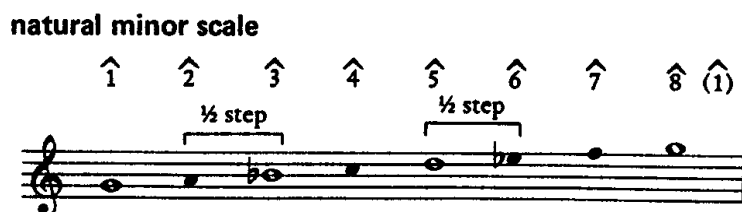



Figura 22: Numeração dos graus em uma escala menor natural. (Aldwell; Schachter, 1989, p. 15).

No exemplo seguinte, as notas de ponta (mais agudas) são numeradas com relação à tonalidade (menor, no caso), não dependendo do acorde de que faz parte.

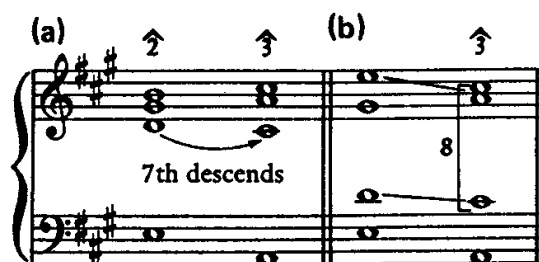



Figura 23: Numeração dos graus em uma progressão harmônica (Aldwell; Schachter, 1989, p. 90).

Neste trabalho, escolheu-se por numerar os graus de acordo com os modos correspondentes aos acordes sob os quais são tocados. A relação entre os acordes utilizados e os modos que a eles correspondem é representada pela seguinte tabela:

Tabela 135: Acordes e modos

Acorde	Modo
maior (não dominante)	jônio
menor	dórico
dominante	mixolídio

Acorde	Modo ou escala
meio-diminuto	lócrio
diminuto	escala diminuta

Apesar de haver mais possibilidades de modos para alguns dos acordes listados, foram escolhidos como base os mais utilizados na linguagem do violão de Dino Sete Cordas. Dessa forma, sob um acorde de **Am**, a nota **Fá** é classificada como ♭6, independentemente do contexto em que se encontra o acorde menor. Variações sobre tal padronização são comentadas nos textos das análises.

As sétimas menores são sempre denominadas **7** e as maiores, **7M**, da mesma forma que se apresentam na cifragem de acordes.